مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠١ مكتبة الأسرة

الإحساس بالجمال

تخطيط النظرية في علم الجمال



أمهات الكتب



الهيئة المصرية العامة للكتاب

جورج سانتيانا

ترجمة : د. محمد مصطفى بدوى

مراجعة وتقديم : د. زكى نجيب محمود



الإحساس بالجمال

الإحساس بالجمال

لوحة الغلاف

اسم العمل الفني : دورا

التقنية : ألوان زيتية على توال

واللوحة مجرد قطاع (تفصيل)

بابلو بيكاسو (١٨٨١ ـ ١٩٧٣)

فنان عملاق رسم على كل الوسائط وبشتى أنواع الخامات، نحت الحجر، رسم على الخيش والجبس والقماش، وفوق أطباق الطعام، ولون الأقنعة الأفريقية، وقد ترك انتاجاً فنياً في كل متاحف الدنيا، لقد تفتحت موهبته في برشلونة ١٨٩٥ في استديو أبيه، وافتتح معرضه الأول ١٩٠٠، ثم زار المعرض العالمي في باريس وأقام معرضاً جديداً بها، واستقر منذ ١٩٠٤ في باريس مع صديق عمره ماكس جاكوب، وتعلم من سيزان الوجود الهندسي للأشياء، وله العديد من المراحل الفنية: المرحلة الزرقاء، والمرحلة الوردية، وكان مبهوراً بلذة الاكتشاف، معتمداً على حرية التعبير كلغة سائدة في جميع أعماله الفنية، فتحدى المألوف وعمد إلى التغيير المستمر.

محمود الهندى

الإحساس بالجمال

چورج سانتيانا

ترجمة : د. محمد مصطفى بدوى

مراجعة

وتقديم : د. زكى نجيب محمود

تحرير : د. محمد عنانى



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠١
مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(أمهات الكتب)

الإحساس بالجمال

جورج سانتيانا

ترجمة : د. محمد مصطفى بدوى

مراجعة وتقديم: د. زكى نجيب محمود

الغلاف

والإشراف الفنى:

الفنان : محمود الهندى

المشرف العام :

د. سمير سرحان

الجهات المشاركة :

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة الإدارة المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ : هيئة الكتاب

على سبيل التقديم :

كان الكتاب وسيظل حلم كل راغب فى المعرفة واقتناؤه غاية كل متشوق للثقافة مدرك لأهميتها فى تشكيل الوجدان والروح والفكر، هكذا كان حلم صاحبة فكرة القراءة للجميع ووليدها «مكتبة الأسرة» السيدة سوزان مبارك التى لم تبخل بوقت أو جهد فى سبيل إثراء الحياة الثقافية والاجتماعية لمواطنيها.. جاهدت وقادت حملة تنوير جديدة واستطاعت أن توفر لشباب مصر كتاباً جاداً وبسعر فى متناول الجميع ليشبع نهمه للمعرفة دون عناء مادى وعلى مدى السنوات السبع الماضية نجحت مكتبة الأسرة أن تتربع فى صدارة البيت المصرى بثراء إصداراتها المعرفية المتنوعة فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية.. وهناك الآن أكثر من ٢٠٠٠ عنواناً وما يربو على الأربعين مليون نسخة كتاب بين أيادى أفراد الأسرة المصرية أطفالاً وشباباً وشيوخًا تتوجها موسوعة «مصر القديمة» للعالم الأثرى الكبير سليم حسن (١٨ جزء). وتنضم إليها هذا العام موسوعة «قصة الحضارة» فى (٢٠ جزء).. مع السلاسل المعتادة لمكتبة الأسرة لترفع وتوسع من موقع الكتاب فى البيت المصرى تنهل منه الأسرة المصرية زاداً ثقافياً باقياً على مر الزمن وسلاحاً فى عصر المعلومات.

د. سمير سرحان



محتويات الكتاب

صفحة



المشتركون فى هذا الكتاب

المؤلف :

جورج سانتيانا : ولد سنة ١٨٦٣ بمدينة مدريد ، لوالدين اسبانيين هاجرا إلى بوسطن بولاية ماساشوستس وهو لا يزال طفلا . تلقى دراسته فى جامعة هارفارد ، وبعد حصوله على درجة الدكتوراه ظل بها يعمل فى تدريس الفلسفة حتى سنة ١٩١٢ ، حين آلت إليه تركة ضخمة رأى معها أنه ليس بحاجة إلى عمله فى التدريس .

ومنذ ذلك الوقت وإلى أن وافته المنية سنة ١٩٥٢ ، قام برحلات عديدة ، وألقى محاضرات فى كثير من الجامعات والكليات فى جميع أنحاء العالم ، ولم ينقطع عن كتاباته الفلسفية . وعندما حضرته الوفاة ، كان يقيم فى أحد أديرة روما حيث ظل يعيش عيشة الترهب منذ الحرب العالمية الثانية .

وقد نشر كتاب « الإحساس بالجمال » فى سنة ١٨٩٦ ، وهو يحتوى على الآراء التى جمعها من سلسلة محاضرات ألقاها فى تاريخ الجمال بجامعة هارفارد بين سنة ١٨٩٢ و ١٨٩٥ . وقد وصف أحد النقاد هذا الكتاب بقوله « إن سانتيانا أثبت أنه ليس ألمع الكتاب فى الفلسفة فحسب ، بل إنه أكبر فيلسوف فى إحساسه بفلسفة الجمال منذ عصر أفلاطون » .

المترجم:

الدكتـور محمـد مصطفى بدوى : مـدرس الأدب الإنجليزى بكليـة الآداب بجـامعـة الإسكندرية . حصل عـلى ليسـانس الآداب المتـازة فى الأدب الإنجليـزى من جـامـعة الإسـكندرية سنة ١٩٤٦ ، وحـصل على ليسانس الشرف فى اللغة الإنجليزية وآدابها من جامعة لندن سنة ١٩٥٠ ، كمـا حصل عـلى درجة الدكـتوراه فى اللغـة الإنجليزية وآدابهـا من نفس الجامـعة . له مـؤلفات عدة باللغـتين الإنجليزية والعـربية . منهـا باللغة الإنجليزية « نقد كولردج لشكسبير » . وباللغة العربية كتاب « كولردج » فى سلسلة نوابغ الفكر العربى .

كما ترجم كثيراً من الكتب ، منها كتاب « الحياة والشاعر » لستيفن سبندر .

المراجع والمصدر:

الدكتـور زكى نجيب محـمود : أستاذ الفـلسفة بكلية الآداب بجـامعة القاهرة . حـاصل على درجة الدكـتوراه فى الفلسفـة من جامـعة لندن . مؤلف لعـدد كبـير من الكتب فى الفلسـفة وفى النقـد الأدبى . من أهم مؤلفاته فى الفلسفـة « المنطق الوضعى » و « خرافة الميتافـيزيقا » و « نحو فلسفـة علميـة » و « حياة الفـكر فى العالم الجديد » الـذى أصدرته هذه المؤسسة .

ومن مؤلفاته فى تاريخ الأدب ونقده « فنون الأدب » و « قصة الأدب فى العالم » . كما قام بترجمة كتاب « المنطق » من تأليف جون ديوى ، وهو الكتاب الذى تصدره المؤسسة .

مصمم الغلاف :

المهندس رفيق البابلى : حاصل على بكالوريوس الهندسة (قسم العمارة) سنة ١٩٥٤ . يعمل مهندسًا بشركة التعمير والمساكن الشعبية . منتدب للتدريس بقسم العمارة بجامعتى القاهرة وعين شمس . حصل على جائزة مؤسسة فرانكلين عن تصميم غلاف « كيف تتكامل الشخصيه » ، كما صمم كثيرًا من أغلفة الكتب التى أصدرتها المؤسسة .



تصدير

مذهب سانتيانا فى الجمال
وموضعه من فلسفته العامة

بقلم
الدكتور زكى نجيب محمود

١

كان جورج سانتيانا (١٨٦٣-١٩٥٣) شاعرًا ، وأديبًا ناثرًا ، وفيلسوفًا ، ولد فى اسبانيا ونشأ وتربى فى الولايات المتحدة الأمريكية ، وظفر بأستاذية الفلسفة من جامعة هارفارد ، وهو فى الفلسفة المعاصرة إمام لأحد مذاهبها ، وهو المذهب الذى يطلقون عليه اسم «الفلسفة الطبيعية» .

ومدار هذا المذهب أن الطبيعة تفسر نفسها بنفسها ، فهى الحقيقة كلها ، ليس وراءها شىء وليس فوقها شىء ، فكل شىء فى جوف الطبيعة ذاتها ، فإن كان الإنسان جسمًا من ناحية وعقلاً من ناحية

أخرى ، فكلتـا الناحيتين من مـقومات الطبـيعة على حد سـواء ، وبهذه النظرة نتخلص من التفكير الثنائي الذى كان يشطر الكون شطرين : مادة وروحًا ، كما يشطر الإنسان شطرين : جسـمًا وعقلاً ، فسمٍّ ما شئت بما شئت من أسماء ، لكنك لن تجاوز بأسمائك ومسمياتك مجال خبرتك ؛ والخبـرة مهمـا اتسع مجالهـا هى جزء من الطبـيعة لا تجـاوز حدودها ، فخبرتك بكل ما فيها قد نضحتها من إناء الطبيعة ، وليس بك حاجة إلى البحث عما وراءها لتفسر به ما يجرى فيها .

على أن الطبيعـة لم تتبدَّ بكل ما فيهـا من ممكنات ، ذلك أن ما قد تحول من تلك الممكنات إلى عالم الواقع الفعلى جزء يسير بالقياس إلى ما لا نهاية له من الحـقائق الموجودة بالإمكان لا بالفـعل ؛ فليس هنالك ما يحتم أن تكون الكائنات الموجودة فـعلاً هى وحدها الموجودة ، وأن يكون تكوينهـا على النحـو الذى تكونت به هو الطريقـة التى لا طريقة سـواها لظهور تلك الكائنات ، بل كـان « يمكن » أن تكون الأشياء على غـير ما هى عليه الآن ، بأن تتبدى من العالم الفعلى مـجموعة أخرى من الحقائق الممكنة بدل هذه المجموعة التى خرجت بالفعل ، فهذا العالم الذى تبصره العيون وتحسه الأيدى ، ليس هو العـالم الوحيد الذى يمكن تصوره ، بل فى مستـطاعنا أن نتصور كائنات أخـرى تجىء على ترتيب آخر ، وتطرد حوادثها على نحو آخر .

لكن على أى أساس بـرز إلى الوجود الفعلى هذا العـالم الراهن من مجموعة العوالم الممكنة التى لا نهاية لعددها ؟

ليس هـذا بالسـؤال الحـديث الجـديد ، بل هو سؤال ألقـاه على نفسه « ليبنتز » فى القرن السـابع عشر ، وأجاب عنه بقوله إن الله قد اختار هذا العالم الفعلى من بين الممكنات ، لأنه « أفضل » عالم ممكن ، أى أنه - على حـد قـوله - « لم يكن فى الإمـكان أبدع مما كـان » ، ولذلك وقع اختـيار الله علـى هـذا الـذى « كان » ، أى أن مـبـدأ الاختـيار هـو مبـدأ « خلقى » من قبل الخالق الذى خلق واختار .

ثم هو سؤال ألقاه كذلك الـفيلسوف الحديث « وايتهد » وأجاب عنه بقوله إن مبدأ اختيار مـا هو فعلى من بين سائر الممكنات هو مبدأ «عقلى» أى أن هذا العالم الواقع هو أقرب عالم إلى منطق الفكر .

وأما « سانتيانا » فيجـيب عن السؤال نفسه بجـواب آخر ، إذ جعل مبدأ اخـتيار العالم الفعلى الواقع من بين العـوالم الكثيرة الممكنة ، لا هو بالمبدأ « الخلقى » - كـما ظن « ليبنتز » - ولا هو بالمبدأ « الـعقلى » - كما ذهب « وايتهد » - بل هو مبدأ طبيعى صرف ؛ فـالطبيعة مادة تسير إلى غير غـاية فلا هى تستهـدف تحقيق مبدأ خلقى ، ولا هـى تنحو نحو هدف يقره منطق العقل ويقتضيه ، وهذه الطبيعة المادية هى نفسها الأساس الذى عنه صدرت الحيـاة وصدر الوعى ، بل عنه صدر العقـل نفسه الذى

يدرك تلك الأفكار الممكنة التحقيق ، ثم يدرك ماذا قد تحول منها إلى العالم الفعلى وماذا ظل فى عالم الإمكان ، لم يتحقق بالفعل .

وما الكائنات الحية إلا مَثَلٌ من أمثلة التكوينات المادية التى تحدث فى الطبيعة ، فكأنما الخصائص العضوية كائنة فى الطبيعة ذاتها ، مستعدة للظهور الفعلى إذا ما تجمعت أجزاء المادة الطبيعية على النحو الذى يمكنها من الظهور ، فماذا يميز الكائن الحى من خصائص لا تكون فى المادة الجامدة ؟ يميزه أنه قادر على الاحتفاظ بوجوده عن طريق التغذى بموجودات أخرى ، كما أنه قادر على تكرار نمطه بالتناسل ؛ وكذلك يميز الكائن الحى أنه مستطيع أن يصلح بنفسه ما فسد من كيانه ، ولا كذلك المادة الجامدة ، فلا هى تقتات على غيرها ليدوم بقاؤها ، ولا هى تكرر نمطها بالتناسل ، ولا هى قادرة على أن تصلح بنفسها ما قد يفسد من نظام تكوينها وتركيبها ؛ وهاته القدرات فى الكائن الحى هى ما نطلق عليه اسم « النفس » ؛ فالنفس هى مجموعة وظائف الأعضاء والحوافز والدوافع التى تجتمع فى الكائن العضوى ، والتى بفضلها ينشط ذلك الكائن ، ويمارس ما يمارسه من صلات مختلفات بمحيطه الطبيعى الذى يتحرك فيه .

غير أن الأحياء على اختلاف ضروبها ، وإن اتفقت فى « النفس » أى فى قدراتها على الاحتفاظ بحياتها وعلى تكرار نمطها وعلى إصلاح نفسها بنفسها ، إلا أن منها ما يتميز على بقيتها « بالوعى » الذى يدرك

به أنه كائن حى ، ذو خصائص معينة ، وألوان من النشاط معلومة ، فالشجرة - مثلاً - تتغذى كما يتغذى الإنسان ، وتكرر نمطها كما يكرر الإنسان نمطه ، وتصلح عطبها كما يصلح عطبه ، إلا أنها لا تكون « واعية » أو مدركة كما يكون الإنسان واعيًا ومدركًا - لما هى قائمة به من وظائف ؛ هذا الوعى فى الإنسان هو ما يسميه سانتيانا « بالروح » أو « بالعقل » ؛ وإذن فليس الروح أو العقل شيئًا قائمًا بذاته ، بل هو ظاهرة من ظاهرات الجسم الحى نفسه ، يتصف بها حين يتصل بمحيطه وبظروفه على نمط سلوكى معين .

يتبين مما أسلفناه حتى الآن أن هنالك عالمين : عالم الممكنات ، وعالم الوجود المادى الفعلى كما هو قائم ؛ على ألا ننسى أن هذا العالم الفعلى إن هو إلا جزء من عالم الممكنات قد انتقل إلى التحقق بالفعل ؛ فنشأ بهذا الانتقال ما نسميه بالعالم « الحقيقى » أو بالعالم « الحق » ؛ فإذا فرضنا أن جزءًا آخر من عالم الممكنات هو الذى كان قد انتقل إلى الوجود الفعلى ، لكان « الحق » قد أصبح شيئًا يختلف عما هو عليه اليوم ، وإذن « فالحق » نسبى بهذا المعنى ، أعنى أنه لم يكن هناك ضرورة عقلية تقتضى أن يخرج من عالم الممكنات هذا الجزء الذى خرج فعلاً ، دون سائر أجزاء الممكنات التى لم تخرج وظلت على حالها عالمًا ممكنًا .

فافرض أن واحداً من الناس لم يعجبه هذا العالم الواقع - كما هو واقع - وصور له خياله صورة أخرى كان يتمنى لو أن العالم قد جاء على غرارها ، فمن أين تجيئه العناصر التى يبنى منها صورته الخيالية تلك ؟ إنه لا شك يستمدها من دنيا الممكنات التى لم تجد سبيلاً إلى عالم التحقيق ؛ ويطلق سانتيانا على الممكنات التى لم تتحقق فعلاً ، والتى منها يختار المتخيل خياله عندما يتمنى لنفسه عالماً غير العالم الواقع ، يطلق سانتيانا على تلك الممكنات اسم « عالم الروح » ؛ وفى هذا العالم الروحانى يحيا رجل الدين حين يتصور عالماً أمثل وأكمل من عالمه الواقع ، وكذلك يحيا رجل الفن حين يبدع صوراً تفتن نفسه دون أن يستمدها من هذا العالم الواقع ، كما يحيا معهما رجل الأخلاق حين يتصور خيراً أسمى وأعظم مما يعرفه عالمنا الواقع من خيرات وطيبات .

فالقيم الثلاث : الحق والخير والجمال ، إنما تختص كل قيمة منها بعالم معين ، ومن الخلط أن نصف عالماً بقيمة عالم سواه ؛ أما قيمة « الحق » فتختص بعالم الواقع الفعلى ، فلا نصف الشىء بأنه « حقيقى » إلا إذا كان واقعاً طبيعياً مما تراه العين فعلاً أو تمسه الأيدى ، وما كذلك قيمتا الخير والجمال ، فهاتان قيمتان تختصان بما أسميناه عالم «الروح» ، وهو عالم الممكنات التى لم تظهر فى الطبيعة الواقعة ظهوراً فعلياً ، إذ الخير والجمال كلاهما تصوران يتصورهما الإنسان بخياله ليرسم بهما مثلاً أعلى يستريح له فى أحلامه ماداما لا يتحققان فى دنيا الواقع ؛ إن الإنسان

ليطمئـن من حيـث الخـير والجـمال إذا هـو جـعل منهما مـوضـوع تأمل نظرى ، لكنه لا يطمـئن من حيث الحق إلا إذا وجـد الحق مـتمثـلاً فى الواقع الفعلـى الماثل لحواسه ؛ وهكذا ترى أن مـا يكفى فى حالة الخـير والجمـال لا يكفى فى حالة الحق ، والعـكس صحيح أيضًـا ؛ فليس من الصـواب - إذن - أن نتطلب من الخيـر والجـمال أن يتـمثـلا فى الواقع الطبيعى كأنما هما مع قيمة الحق من طراز واحد ؛ إن الخير والجمال إذا ما تحولا إلى واقع أصبحا حقًا بعد أن كانا خيرًا وجمالاً .

وكمـا أن الخيـر والجمال من ناحـية يخـتلفان عن الحـق من ناحـية أخرى ، فكذلك يعـود الخير والجمـال فيخـتلف أحدهمـا عن الآخر ، ولهذا كـان من الخلط وسوء الفـهم أن نتطلب من « الجمـيل » أن يكون كذلك « خيراً » أو أن نتطلب من «الخيـر» أن يكون كذلك « جميلاً » ؛ وما أكثـر ما نرى الفنان - وهو الذى يصور الجمـال - على خلاف شديد مع الأخلاقى ، فتـرى هذا ينقد ذاك بأن فنه لا يؤدى إلى فضـيلة ، فيرد الفنان - وهو على حق - بأنه لا شأن له فى فنه بالفـضيلة ؛ وكذلك قل فيما ينشب من خلاف بين «الحق» الذى تنشده العلوم ، وبين « الفضيلة » التى يريدها الأخلاقيون ، فترى هؤلاء يتهمون العلم فى بعض نتائجه بأنه هادم للأخلاق . لكن العالم قد يجيب - وهو على حق - بأنه لا شأن له فى بحثه العلمى بالفضيلة ، وهكذا نرى كيف تفترق هذه القيم الثلاث ، ويجب أن تفترق ، لأنها مختلفة الأصول .

٢

يحاول سانتيانا فى كتابه هذا الذى نقدمه إلى القراء ، أن يحدد معنى الجمال تحديدًا حاسمًا بحيث يفرق تفرقة واضحة بينه وبين القيمتين الأخريين قيمة الحق وقيمة الخير ، وعنده أن التحديد لا يكون كاملاً إلا إذا بيّن لنا على وجه الدقة لماذا ومتى وكيف يبدو الجميل جميلاً ؟ وماذا فى طبيعتنا نحن ما يجعلنا على استعداد للإحساس بالجمال ؟ ثم ماذا عسى أن تكون العلاقة بين الجميل من ناحية ، وإحساسنا بجماله من ناحية أخرى ؟

إن من الفلاسفة من يضيق مجال الفلسفة الجمالية تضييقًا يقصرها على « النقد الفنى » ، لكن النقد الفنى لا ينصب إلا على نتاج رجال الفنون ، فقد ننقد صورة أو تمثالاً أو قصيدة من الشعر ، لكننا لا نوجه النقد الفنى إلى الكيانات الطبيعية ، فلا يجوز مثلاً - أن ننقد المنظر الطبيعى بنفس المعنى الذى ننقد به صورة أو تمثالاً ؛ وإذن ففلسفة الجمال أوسع من النقد الفنى ، لأنها تشمل آيات الجمال بأسرها ، سواء فى ذلك ما صنعته يد الفنان وما جبلت عليه الطبيعة الخارجية ، أضف إلى ذلك أن النقد الفنى قوامه قواعد يطبقها الناقد على الأثر الذى ينقده ، ومن قلب الأوضاع أن نفرض قواعدنا فرضًا على الطبيعة وما فيها من جمال ، والأصوب أن نستعرض آيات الجمال أولاً ، لنستخلص منها أى القواعد ينبغى تطبيقها بعدئذ على صناعة الفنون .

وكذلك من الفلاسفة ما يوسع مجال الفلسفة الجمالية أكثر مما ينبغى ، فيمطها بحيث تشمل كل إدراك حسى كائنًا ما كان ، ومن ثم يطلقون عليها لفظة « استاطيقا » التى تعنى الإدراك الحسى ؛ وبديهى أنه ما كل إدراك حسى هو إدراك للجمال ، نعم إن كل إدراك للجمال هو إدراك حسى ، لكن من الإدراكات الحسية ما ليس جميلاً ، فما الخاصة التى ينبغى أن تضاف إلى الإدراك الحسى لكى يكون فى الوقت نفسه إدراكًا للجمال ؟ يجيب سانتيانا على هذا السؤال جوابًا يجمع فيه بين الرأيين السابقين : رأى أولئك الذين يجعلون الفلسفة الجمالية نقدًا فنيًا ، ورأى هؤلاء الذين يجعلونها مجرد إدراك حسى ، أقول إن فيلسوفنا يجمع بين هذين الرأيين جمعًا يستخلص به الجانب المشترك بينهما فإذا هو يظفر من ذلك بنظريته فى الجمال ، إذ يقول إن طبيعة الجمال كائنة فى الإدراك الحسى الذى يصاحبه حكم نقدى ، وعنده أن الإدراك الحسى الممتزج بالحكم النقدى هو إدراك للقيم .

وها هنا يأخذ سانتيانا فى تحليل يميز به بين إدراك الأشياء إدراكًا عقليًا ليعرفها كما هى عليه فى الواقع ، وليستجيب لها استجابة نافعة تقيم لها الحياة وتحفظها من الخطر والسوء ، وبين إدراكها إدراكًا حسيًا نقديًا يلتقط ما فيها من « قيم » ، والقيم نوعان : جمالية وأساسها النشوة ، وأخلاقية وأساسها التفضيل ، وكلا النوعين لا يستندان إلى العقل .

وبعبارة أخرى نقول إنك لكى تدرك شيئًا ما إدراكًا جماليًا ، يتحتم أن تضيف إلى حقيقته الواقعة « قيمة » لا تستمدها من عالم الواقع ، بحيث يكون له فى نفسك نشوة ولذة ، ولا يكفى - بطبيعة الحال - أن تقول عن الشىء إنه جميل لأن الناس يقولون عنه إنه جميل ، بل لابد أن تحس النشوة عند إدراكه نشوة صادقة مخلصة لا زيف فيها ولا تزوير ؛ فلو انتشيت لشىء مثل هذه النشوة فإدراكك له عندئذ هو إدراك جمالى مهما اختلف عنك سائر الناس فى ذلك .

الحكم العقلى الذى نبنيه على الواقع ذاته لا يكون حكمًا جماليًا بحال من الأحوال ؛ فإذا أنت - مثلاً - تناولت أثرًا فنيًا وأخذت تحلله إلى عناصره وتحدد تاريخ حدوثه وأهم خصائصه المميزة وهكذا ، كان عملك هذا إدراكًا « لحقيقة » الشىء قائمًا على « العقل » ، لكنه ليس من الحكم « الجمالى » فى شىء، لأن هذا الأخير لا يكون إلا بتذوقك تذوقًا مباشرًا للأثر الماثل أمامك ، بحيث تحس له فى نفسك لذة ونشوة ، وأنت إذ تتذوقه على هذا النحو ، فإنما تتذوق « قيمة » أضفتها إليه من عندك ، ولم تقف عند حدود عناصره الواقعية كما هى قائمة ، ولهذا كان من الخلط الشديد أن نضع للفن قواعد ينبغى أن يسير عليها ويلتزمها ، كأن نقول - مثلاً - إن التصوير لابد إن يراعى قواعد المنظور ، وما إلى ذلك ، لأن القواعد وإن يكن من شأنها أن تيسر الحكم وتعممه بين الناس أجمعين ، إلا أنها شىء لا شأن له بما ينتشى له هذا الفرد من

الناس دون سائر الأفراد ، وفى مثل هذه النشوة الذاتية الفردية يكون الحكم الجمالى ؛ وعلى ذلك فلا غرابة إذا قلنا إن المعرفة العقلية تزداد على مر الزمن ، حتى لنرانا اليوم أكثر علمًا بالطبيعة من أسلافنا ، أما الإدراك الجمالى فمن التناقض فى القول أن يقال عنه إنه يزداد ، إذ لا فرق فى الجوهر والأساس بين فرد من الناس يقف اليوم إزاء شىء ما فيحس له لذة فى نفسه ، وبين فرد من الأسلاف الغابرين وقف هذه الوقفة وأحس هذه اللذة ؛ كلاهما إدراك جمالى على حد سواء .

أحكام العقل إذن تختلف عن الأحكام الخلقية والجمالية معًا ؛ فالأولى مدارها « الوقائع » ، والثانية مدارها « القيم » التى يضيفها الإنسان إلى تلك الوقائع ، لكن الأحكام الخلقية تعود فتختلف عن الأحكام الجمالية - كما أسلفنا - ومواضع الاختلاف بينهما هى أن الحكم الخلقى لابد فيه من إدراك للشر لننهى عنه فى الحكم الخلقى ، أى أنه لابد فيه من إدراك للجانب السلبى الناقص ، على حين أن الحكم الجمالى قائم على خبرة مباشرة بالحسن ، ولا يتحتم فيه أن ندرك ما هو قبيح لنتجنبه ، وكذلك مدار الحكم الخلقى فى معظم الأحيان هو ما ينجم عن الفضيلة من نتائج مستحبة ، وإذن فهو شىء غير مقصود لذاته ، بل يراد به غاية أخرى وراءه ، على حين أن الحكم الجمالى لا يستهدف غاية سوى المتعة المباشرة التى تنتشى بها نفس المشاهد ؛ ولهذا جاز لنا أن نقول عن « الأخلاق » وأحكامها أنها أقرب إلى طبيعة « العمل » الجاد ،

مادام تعريف هـذا العمل هو أنه يؤدى دفعًا لضـرورة وابتغاء لمنفعة ، وأما « الإدراك الجـمالى » فـأدخل فى باب « اللعب » ، لأنه كـاللعب اطلاق لطاقة مختـزنة لا تتطلبها ضرورات الحياة ومـنافعها ، فتراها تنبـثق انبثاقًا تلقائيًا لا افتعال فيه ولا تصنع .

لكنه لا يكفـينا أن نقـول عن الإدراك الجـمـالى أنه مـتمـيـز باللذة الإيجابيـة المباشرة التى يحـسها الرائى أو السـامع لأنه إذا كان كل إدراك جمـالى لذيذًا فما كل لذيذ إدراكًا لـلجمال ؛ وإذن فعلينا أن نسـأل : ما الطابع الذى يميز الـلذة الجماليـة من غيرها ؟ فـاللذائذ الجماليـة كاللذائذ الجسدية سواء فى كونها تتخذ البـدن مقرًا لها ، لكن الفرق بينهما هو أنه بينما تتبلور اللذة الجسدية حول عضو معين من البدن ، ترى اللذة الجمالية شائعة لا تتقيـد بعضو خاص ؛ كأنما هى حساسية شـفافة تنقلنا من حالة النشوة الداخلية إلى الشىء الخارجى الذى هو مصدرها نقلاً مباشرًا ، دون الوقوف فـى منتصف الطريق عند هذه الحـاسة المعـينة أو تلك ؛ وفى هذا معنى قولنا إن الإحساس بالجمال يحرر صاحبه من قيود الجسد ، لأنه وإن يكن حالاً فـيه ، إلا أنه لا يتـقـيـد بحاسة مـعينة من حـواسه ، ويعـبر بصاحبه إلى الشىء الخارجى الجميل أنى كان فى أرض أو سماء .

وها هنا تأتى الخاصـة المميـزة الفاصلة التى نكمل بها تحـديدنا لمعنى الجمال ، فإلى جانب كونه يتميز بأنه إدراك «لقيمة» ، لا إدراك « لواقع » كما هى الحـال فى العلم ؛ وبأنه إدراك إيجابى مباشـر لا إدراك للجانب

السلبى بطريق غير مباشر ، كما هى الحال فى الأخلاق ؛ أقول إنه إلى جانب هذا تراه يتميز بأنه يتضمن إخراجًا للنشوة الباطنية الذاتية إلى الشىء الخارجى ليضيفها إليه وكأنها جزء منه .

بهذا ننتهى إلى تحديد الإدراك الجمالى تحديدًا فاصلاً حاسمًا ، يميز بينه وبين الإدراك العقلى (العلم) من ناحية ، وبينه وبين الحكم الخلقى من ناحية أخرى ؛ فهى إذن مميزات أربع لابد من توافرها فى إدراك الشىء إدراكًا جماليًا : (١) فهو « قيمة » وليس إدراكًا لواقع معين أو لعلاقة بذاتها قائمة بين عدة وقائع ، ونعنى بأنه « قيمة » أنه انعطاف من الذات وميل وجدانى نحو شىء بعينه (٢) وهو إحساس « إيجابى » لأنه منصب على الشىء الحسن الماثل أمام الشخص المدرك ، وليس هو كالحكم الخلقى الذى لا ينشأ إلا عن طريق إدراكنا لجوانب النقص لنتقيها ، (٣) وهو « مباشر » لأنه لا يراد به أن يكون وسيلة لمنفعة آجلة ، « والمباشرة » بمعناها اللغوى الحرفى مقصودة هنا ، أى أن تمس « بشرة » الذات المدركة « بشرة » الشىء المدرك - أعنى أن يتلامس الشخص والشىء وأن يكونا على صلة فى لحظة الإدراك ذاتها ، (٤) ثم هو إلى جانب هذا كله وفوق هذا كله ، إخراج للنشوة الذاتية إخراجًا يدمجها فى عناصر الشىء وكأنها جزء من طبيعته ، وعندئذ ينظر الرائى إلى الشىء الجميل فيحسب أن النشوة والمتعة واللذة منبثقة من الشىء ذاته وصادرة عنه لا من نفسه هو الباطنية ومن طبيعة كيانه العضوى .

٣

ولنا أن نسأل الآن : كيف يحدث هذا كله ؟ كيف يحدث أن يخلع الرائى على الأثر الفنى الذى يشاهده قيمة جمالية على النحو الذى فصلناه ؟ يحدث ذلك بأن يتمثل الرائى فى ذهنه صورة مثلى للشىء الذى يصوره الأثر الفنى المشاهد ، ثم يدرج هذا الشىء الجزئى الماثل أمامه تحت الصورة المثلى التى تمثلها فى عقله ، وبمقدار ما يكون هنالك من تقارب بين الجزئى الماثل من جهة وبين الصورة العقلية من جهة أخرى ، يقول عن الجزئى إنه جميل ، فجمال الشىء إذن مستمد من مدى اقترابه من النموذج العقلى الذى يرتسم فى ذهن المشاهد ، فافرض مثلاً أنك تنظر إلى صورة لقائد حربى ، فعندئذ تتمثل فى ذهنك مثلاً أعلى لما ينبغى أن يكون عليه القائد من صفات ، فتتمثله ذا طول معين وملامح معينة ويرتدى ثوبًا من طراز بعينه وهكذا ، فإن وجدت صورة القائد الماثلة أمامك قريبة من مثلك الأعلى الذى تصورته بعقلك ، كانت الصورة عندك محققة لشرط الجمال الفنى .

ولكن من أين للإنسان تلك الصورة العقلية المثلى التى يقيس بها آثار الفن والطبيعة ليحكم على هذه بالجمال أو بالقبح وفقًا لمدى التشابه بين النموذج العقلى من ناحية والواقع الفعلى من ناحية أخرى ؟ إن من له إلمام بالفلسفة سيذكر فى هذا السياق أفلاطون ونظريته فى المُثُل ، وسيذكر أن من رأى هذا الفيلسوف اليونانى أن لكل شىء فى الدنيا مثالاً جاء ذلك

الشيء على غراره ، وأن الشيء المعين يدنو من الكمال أو يبعد عنه بمقدار ما بينه وبين مثاله من شبه ، وأن مجموعة المُثُل قائمة فى النفس الإنسانية منذ انطبعت عليها أيام أن كانت النفس الإنسانية تحيا فى عالم المُثُل قبل أن تتصل بجسدها وتمتزج به ؛ وإذن فمثل الأشياء مفارقة لهذه الطبيعة ، وقائمة فى عالم وحدها - هو عالم المعقولات - وأما فيلسوفنا « سانتيانا » فلا يذهب مع أفلاطون فى قوله بأن المُثُل قائمة وحدها فى عالم وراء هذا العالم الذى نعيش فيه ، فسانتيانا يقر بوجود مثال عقلى للشيء ، إذ لولاه لما استطاع إنسان أن يحكم على شيء بالجمال ، ولكنه يجعل ذلك المثال العقلى وليد التجربة الدنيوية الطبيعية التى يعيشها الإنسان ؛ فالذى يحدث هو أن الإنسان وهو يخوض خبراته الحسية الجزئية منذ ولادته يصادف مفردات جزئية من هذا النوع أو ذلك ، فهو يصادف قطًا هنا وقطًا هناك ، وجوادًا هنا وجوادًا هناك ، وإنسانًا هنا وإنسانًا هناك ، ونضدًا هنا ونضدًا هناك ، وهلم جرا ؛ وكلما صادفته جزئية من هذه الجزئيات ، ارتسمت صورتها فى ذهنه مماثلة لانطباعها الحسى الذى وقع على الحاسة المدركة له ، فإذا رأى الإنسان « جوادًا » وارتسمت له صورة ثم رأى بعدئذ « جوادًا » آخر وارتسمت له صورة ، ثم رأى ثالثًا ورابعًا وخامسًا ، تزاحمت صور الجياد المختلفات فى ذهنه تزاحمًا يجعلها تدخل بعضًا فى بعض فتنبهم معالمها ، لكنه يطلق عليها اسمًا ينوب عنها ، وهو كلمة « جواد » ، فتصبح هذه الكلمة بعدئذ هى وحدها الدالة على نوع الجياد ،

لكن هنالك من الناس من أوتى قوة الذاكرة ، فيظل محتفظًا بصورة جواد جزئى بكثيـر من تفصيلاته ، بحيث يتمـثل هذه الصورة كلما وردت على لسانه كلمـة « جواد » فتصبح هذه الـصورة الذهنية الجزئيـة بالإضافة إلى الاسم دالة على نوع الجياد كله .

وسواء أكانت حصيلتك من الجياد التى صـادفتها فى تجربتك الحسية مجموعة مـهوشة مبهمة المعالم أم كانت صورة مـحددة المعالم لجواد رأيته فظللت مـحتفظًا بصـورته ، فأنت مـستطيع على كل حـال أن تخرج من مخيلتك صورة لجواد استخرجتهـا من متوسط ما قد رأيته من جياد ، فإذا رأيت هذا المتوسط ناقصًـا فى ناحية من نواحيه ، أكملتـه بخيالك ، كأن ترى مثلاً متـوسط الجياد التى وقعت لك فى حياتـك ذا أرجل قصيرة مع أنه لو كـان ذا أرجل أطول كان جـوادًا أصلح ، أخـذت تعدل المتـوسط التجـريبى بحيث تميل به نحـو ما تريده للجـواد الأمثل - إذا تم لك هذا التصور لجواد أمـثل ، كان تصورك هذا فيما بعد هو مـعيارك الذى تقيس إليه صـور الجياد فى الفن وفى الطبـيعة على السـواء ، فتقول عنهـا إنها جميلة أو قبيحة حسب قربها أو بعدها عن صورتك العقلية المثلى .

ومن هنا تجىء النظرة الذاتيـة النسبـية فى تـقدير الجـمال ، فالـوجه الإنسـانى الجمـيل هو المتوسط المعـدل المستـخلص من عدة الوجـوه التى تصادفنا فى حياتنا الفعليـة ، وبديهى أن هذا المتوسط يختلف فى أمة عنه فى أمـة أخرى ؛ وليس هنالك ضـرورة عقلـية منطقـية تحـتم أن تكون

الصورة المكونة من متوسط التجربة هى المثل الأعلى الوحيد الذى يستحيل على غيره أن ينافسه ؛ إنه لا ضرورة عقلية هناك تحتم مثلاً - أن يكون الإنسان الجميل ذا أذنين على جانبى رأسه وذا أظافر على أطراف أصابعه ، لكن هكذا خلق الناس وهكذا رأيناهم ، فنتج عن ذلك تصور لما ينبغى أن يكون عليه الإنسان ، فكان لابد للإنسان الجميل أن يكون له الأذنان والأظافر وإلا رأيناه منفرًا قبيحًا .

ولئن كان الناس سواء فى استخلاصهم لمتوسط النوع من حقائق أفراده كما رأوها فى تجاربهم ، فليسوا سواء فى إكمالهم لأوجه النقص فى هذا المتوسط وتكوينهم لصور مثلى تبعد بعض الشىء عن كائنات الطبيعة الواقعة ؛ فالشعراء والفنانون هم أقدر الناس على تصور مُثُل الأنواع تصورًا كاملاً واضحًا ، ولهذا تراهم أشقى الناس بواقعهم وأسعد الناس بخيالهم فى آن واحد ، فهم أشقى الناس بالواقع لأنهم ما ينفكون يلحظون الفرق البعيد بين أفراد النوع المعين كما يرونها فعلا ، وبين تلك الأفراد كما يتصورونها فى عالم الإمكان ، لكنهم كذلك أسعد الناس بخيالهم لأنهم هناك يعيشون فى عالم جميل أكملوا فيه أوجه النقص التى يرونها فى الكائنات الفعلية ؛ وكلما ازداد العالم الواقعى نقصًا فى أعينهم ازداد عالمهم الخيالى روعة وبهاء ، ولا غرابة أن تجتمع فى الرجل الواحد ذى الحس المرهف مرارة النقد لما هو واقع وسمو المُثُل التى يود لو جاءت الدنيا على غرارها .

هكذا نعــود إلى ما بدأنا به هذه المقــدمة من عــرض موجــز لفلســفة سانتيانا : فى العــالم الواقعى كائنات فعلية لو وصفت كــما هى واقعة ، لكان ذلك الوصف تقريرًا عن « الحق » ، وهو من شأن العلم والعلماء ؛ لكن هنالك كذلك ممكنات يمكن للعقل الإنســانى أن يتصورها واقعة بدل هذا الواقع الفــعلى ، فإن أخــرجنا من هذه الممكنات صــوراً - باللون أو بالصوت أو بألفاظ اللغة أو بالحجر - بحيث جاءت هذه الصور محققة لما كنا نود أن يكون ، كانت هى آيات الجــمال التى تستريح النفس لــرؤيتها حاسبــة أن نشوتها صادرة عن الآية الفنــية الماثلة أمامها ، مــع أنها نشوة منبثــقة من ضميــرها وصميــمها وذلك حين تصــورت للشىء المعين مثله الأعلى ، فلئن كان إدراكنا للواقع إدراكًا « للحق » ، فــإدراكنا لجمال الفن هــو إدراك « للقــيمــة » التى أضــفناها إلى الأشــياء من نماذجنا الروحــيــة المثلى ، التى استــعرناها من عالــم الإمكان لما رأينا عالم الواقع قد قــصر دون إخراجها إلى عالم الوجود الفعلى .

تمهيد

يحتوى هذا العمل المتواضع على أهم الأفكار التى جمعتها خلال إعدادى سلسلة من المحاضرات عن نظرية الجمال وتاريخها ، ألقيتها فى كلية هارفارد فى الفترة ما بين ١٨٩٢ و ١٨٩٥ . ولا أدعى أن فى هذه الأفكار أصالة أكثر مما قد يأتى من محاولتى تنظيم الحقائق النقدية المعروفة ووضعها فى شكل مذهب موحد مستلهمًا فى ذلك « المذهب الطبيعى فى علم النفس » .

لقد آثرت الصدق على الجدّة ، ولذلك فإذا كنت قد ألقيت ضوءًا جديدًا على بعض الموضوعات ، مثل موضوع سر روعة « التراجيديا » ، فإن المصدر الوحيد للجدّة والتغيير هنا هو أننى طبقت بدقة على موضوع مركب المبادئ المتفق على وجودها فى أحكامنا البسيطة . لقد حاولت فى هذا البحث كله أن أتذكر تلك الإحساسات الجمالية الأساسية التى يؤدى تطويرها على نحو منظم إلى سلامة الحكم وامتياز الذوق .

أما التأثيرات التى وقعت تحتها فى أثناء كتابتى هذا المؤلف فهى أعم وأنفذ من أن تخضع للذكر المفصل . غير أن دارس الفلسفة لن يجد صعوبة فى اكتشاف مدى ما أدين به لأولئك الكتاب ، الأحياء والأموات ، الذين لن يزيدهم شرفًا اعترافى بدينى لهم . وقد حذفت عادة كل الإشارات إليهم سواء أكانت فى متن الكتاب أم فى حواشيه حتى أتجنب جو الجدل ، وحتى يتسنى للقارئ أن يقارن مباشرة ما أقوله هنا بحقيقة تجربته الشخصية .

سبتمبر ١٨٩٦

ج.س.

مقدمة

مناهج الإستيتيقا

يحتل الإحساس بالجمال مركـزاً فى الحياة أهم بكثير مما شغلته نظرية الجمال فى الفـلسفة حتى الآن . فالفنون الـتشكيلية بالإضافـة إلى الشعر والموسيقى هى أبرز صـورة يـظهـر فيها اهتمـام الإنسـان بالجمال ، إذ هى لا تستهدف إلا التأمل الصرف ، ومع ذلك فـقد بذل الإنسان فى خدمتها - فى شتى العصـور المتمدينة - من الجهد والعبـقرية والتكريم ما لا يقل كثـيراً عمـا بذله فى سبيل الـصناعة ، أو الحرب ، أو الدين . غـير أن الفنون الجـميلة ، حـيث يـبدو الشـعور الجـمالى فى صـورة تكاد تكون خالصة ، ليست بأى حال هى المجال الوحيد الذى يظهر فيه تأثر الإنسان بالجمال ؛ ففى الإنتاج الصناعى كله نلاحظ أن مجرد المظهر يجذب النظر على نحـو بالغ ، ولهذا يضـحى الناس بالكثيـر من الوقت والجهـد لكى يحسّنوا مظهر ما ينتجون مهـما كان رخص هذا الإنتاج . كذلك لا يختار الناس بيوتهم أو ملابسهم أو صحبتهم دون أن يأخذوا فى اعتبارهم مقدار

تأثير هذه الأشياء فى حواسهم الجمالية . بل لقد علمنا حديثًا أن أشكال العديد من الحيوانات التى قدر لها البقاء إنما يرجع بقاؤها إلى احتفاظها بأكثر الألوان والصور اجتذابًا للعين فتصبح بذلك موضوع الاختيار الجنسى . من هذا نستنتج أنه لابد وأن يكون فى الطبيعة البشرية نزعة أساسية منتشرة على نطاق واسع إلى ملاحظة الجمال وتقديره . ولذلك فأى تفسير لمبادئ العقل بغض النظر عن ملكة لها كل هذه المكانة البارزة ، يستحيل أن يكون تفسيراً كافيًا .

ولا يرجع عدم اهتمام الناس بنظرية الجمال إلى عدم أهمية الموضوع الذى تعالجه ، وإنما يرجع إلى عدم وجود دافع كاف يدفع الناس إلى التفكير فى هذا الموضوع ، وإلى القدر الضئيل من النجاح الذى أسفرت عنه الجهود التى بذلها المفكرون من حين إلى آخر حينما عالجوه . فليس حب الاستطلاع المطلق أو حب الفهم لذاته من العواطف التى فى وسعنا الإغراق فيها ، إذ لا يتطلب هذا الحب التحرر من المشاغل فحسب وإنما يتطلب أيضًا شيئًا آخر أكثر ندرة ، ألا وهو التحرر من الأفكار التى نتعصب لها ومن كراهية جميع الأفكار التى لا تستهدف الغايات التى تعودنا التفكير من أجلها .

فأهم ما قصر الناس تأملاتهم عليه حتى الآن هو واحد من اثنين : العاطفة الدينية والمنفعة العملية . مثال ذلك أن كل ما قد كتب عن الجمال يمكن تقسيمه فئتين : أولاهما - كتابات فسر فيها الفلاسفة الحقائق

الجمالية على ضوء مبادئهم الميتافيزيقية وجعلوا فيها نظرياتهم فى الذوق نتيجة أو تذييلاً لمذاهبهم العامة . ثانيتهما - كتابات حاول فيها الفنانون والنقاد أن يتفلسفوا عن طريق تعميمهم إلى حد ما قواعد الفن أو تعليقات المشاهد المرهف الشعور . ومن النادر حقًا أن نجد معالجة للموضوع مباشرة ونظرية فى الوقت عينه . لقد اجتذبت المفكرين مشكلات الطبيعة والأخلاق ، كما استرعت مسألة وصف الجمال وخلقه انتباه الفنانين . أما ما بين هذين الطرفين فقد ظل التفكير فى التجربة الجمالية ناقصًا مفككًا .

ومن الظروف التى أدت إلى انعدام التفكير الجمالى أو فشله ما تتميز به ظاهرة الجمال من صفة ذاتية ؛ فالإنسان متحامل على ذاته ، ويبدو له أن كل ما يصدر عن عقله إنما هو غير حقيقى ، أو غير هام نسبيًا . ونحن لا نقنع أبدًا إلا عندما نتخيل أنفسنا محاطين بأشياء وبقوانين مستقلة عن طبيعتنا البشرية . فقد ظل الأقدمون حقبة طويلة من الزمان يفكرون فى تركيب الكون قبل أن يشعروا بوجود العقل الذى هو أداة كل تفكير . كذلك الحال عند المحدثين : فقد بدءوا - حتى داخل ميدان علم النفس - بدراسة وظيفة الإدراك الحسى ونظرية المعرفة اللتين يبدو لنا أننا نعرف عن طريقهما الموضوعات الخارجية ، وأهملوا نسبيًا النواحى الذاتية الإنسانية المحضة مثل الخيال والعاطفة . وما زلنا بحاجة إلى آن نتبين أن مشاعرنا الذاتية التى نحتقرها هذه هى مصدر كل ما فى عالم الإدراك الحسى من قيمة ، إن لم تكن كذلك مصدر وجوده . فليست الأشياء

طريقة إلا لأننا نهتم بها ، وليست هامة إلا لأننا بحاجة إليها . فلو لم تكن إدراكاتنا الحسية متصلة بشعورنا باللذة لأغمضنا أعيننا عن هذا العالم ، ولو لم يكن ذكاؤنا يخدم عواطفنا لشككنا فى أن ٢ + ٢ = ٤ ، عندما نسترسل أحرارًا فى أحلام يقظتنا .

ومع ذلك فالإحساس العام بعدم أهمية كل ما هو عاطفى بحت وبحقارته هو من القوة بحيث إن أولئك الذين اهتموا اهتمامًا جديًا بالمشكلات الخلقية وأحسوا بقيمتها غالبًا ما حاولوا اكتشاف خير خارجى تكون مشاعرنا الخلقية عبارة عن إدراكات له ، أو كشف عنه ، واكتشاف جمال خارجى تكون مشاعرنا الجمالية عبارة عن إدراكات له وكشف عنه ، على نحو نشاطنا الفكرى الذى هو فى اعتقاد الناس إدراك أو اكتشاف للواقع الخارجى . ويبدو أن أولئك الفلاسفة يشعرون بأن الأحكام الخلقية والجمالية يمكن اتهامها بالتفاهة التامة ما لم تكن تعبيرًا عن حقيقة موضوعية لا مجرد تعبير عن الطبيعة الإنسانية . ولكن ليس الحكم تافهًا لأنه يقوم على أساس من عواطف الإنسان ، وإنما هو العكس . فالتفاهة إنما هى التجرد عن مواضع اهتمام الإنسان . ولا تكون الأحكام والآراء تافهة إلا حينما تضل بنا بعيدًا عن مجال التحقيق ، وحينما لا يكون لها أية وظيفة فى تنظيم الحياة أو إثرائها .

لقد قاسى كثيرًا كل من علمى الأخلاق والجمال نتيجة التحامل ضد ما هو ذاتى . بل كان من الممكن لهما أن يقاسيا أكثر مما قاسيا لو لم

تكن مادتهما تحتوى شيئًا موضوعيًا من بعض وجوهه . فموضوع علم الأخلاق إنما هو السلوك بقدر ما هو العواطف ، ولذلك فهو علم يهتم بدراسة علل الأحداث والنتائج المترتبة عليها ، كما يهتم بدراسة أحكامنا القيمية عليها . أما علم الجمال فغالبًا ما ينزع إلى أن يدخل فى نطاقه تاريخ الفن وفلسفته ، كما ينزع إلى إضافة كثير من الوصف والنقد إلى ما فيه من تفكير نظرى عن تأثرنا بالجمال . لهذا ينتج بعض الخلط فى هذه البحوث ، وإن كان الخروج عن موضوع البحث إلى الميادين المجاورة من شأنه أن يكسب المناقشة حيوية قد تجعلها أكثر تشويقًا لعامة القراء .

لكننا نستطيع أن نميز عناصر ثلاثة مختلفة فى كل من الأخلاق والجمال وطرقًا ثلاثًا متباينة فى تناول الموضوع . فالعنصر الأول هو نشاط الملكة الخلقية أو الجمالية ذاتها ، أى عملية إصدار الحكم والتعبير عن المدح والذم وضرب المثل . وليست هذه مسألة علم وإنما هى مسألة تعتمد على الشخصية ، على الحماسة ودقة التمييز وإرهاف الشعور . هذا هو النشاط الجمالى أو الخلقى ، فى حين أن الأخلاق والجمال بوصفهما علمين هما نشاط عقلى موضوعه النشاط الجمالى أو الخلقى .

والطريقة الثانية تتلخص فى التفسير التاريخى للسلوك أو للفن بوصفه جزءًا من علم الإنسان (الأنثروبولوجيا) ، وفى محاولة اكتشاف الظروف التى تخلق نماذج الشخصية المختلفة وشتى أنواع السياسة ومفهومات العدالة ومدارس النقد والفن . وينتمى جزء كبير مما كتب فى علم الجمال إلى هذا

النوع الثانى من التفكير . فقد وجد الناس عادة أن فلسفة الفن أكثر جاذبية من سيكولوجية الذوق ، لاسيما أولئك الذين لم يثر اهتمامهم الجمال ذاته بقدر ما أثارته مسألة الغريزة الفنية لدى الإنسان بما فيها من غرابة ، والمظاهر المتباينة التى اتخذتها خلال التاريخ .

أما الطريقة الثالثة فى تناول الأخلاق والجمال فهى طريقة سيكولوجية ، على حين أن الطريقة الأولى تعليمية والثانية تاريخية . فهى تتناول بالدرس الأحكام الخلقية والجمالية بوصفها ظواهر عقلية ونتاجًا للتطور العقلى . والمشكلة هنا هى مشكلة فهم مصدر هذه المشاعر وظروفها وعلاقتها بكل تركيبنا . وإذا نجحنا فى بحثنا هذا فسوف نفهم السبب الذى يجعلنا نقول بأن الشىء خير أو جميل ، شر أو قبيح ، وسوف تتضح لنا أسس الضمير والذوق فى الطبيعة البشرية ، ونتمكن من التمييز بين التفضيل المؤقت والمثل العليا التى تقوم على أساس ظروف خاصة عارضة وبين تلك المثل العليا الأخرى التى تنبع من العناصر الذهنية التى يشترك فيها جميع البشر والتى هى بالمقارنة مُثُل ثابتة وشاملة .

والصفحات التالية إنما نكرسها لبحث من هذا النوع الثالث فى ميدان علم الجمال فقط . فلن نحاول فرض تذوق خاص ولا تتبع تاريخ الفن والنقد . بل سنقصر المناقشة على طبيعة الأحكام الجمالية وعلى العناصر التى تتألف منها . فهذا بحث نظرى يخلو من صفة التعليم المباشر . ومع

ذلك ففهم الأساس الذى نقيم عليه تفضيلنا لأعمال بالذات - إذا استطعنا أن نفهمه - لابد وأن يكون له أثر سليم فى تفضيلنا . وسوف يوضح لنا عقم أى موقف تحكمى يفرض به إنسان على غيره أحكامًا وعواطف لا تكون طبيعة تكوينه وتجاربه مهيأة لها . وفى الوقت عينه ستتخلص من موقف الصمت أو التهاون الذى لا مسوغ له إزاء أخطاء الذوق حينما ندرك الأصول العامة للتفضيل ، والعادات التى تؤدى إلى زيادة المتعة الجمالية وتنوعها .

وهكذا فعلى الرغم من أنه لا يوجد ما هو أقل جاذبية من البحوث فى الجمال ، أو ما يبعدنا عن الذوق السليم ، أكثر من الكتابات التى تعالج هذا الموضوع ، فإننا مازلنا نأمل إن كسبنا من هذه الدراسات لن يكون مجرد كسب نظرى . لقد ظلت البحوث فى علم الجمال بلا تأثير عملى غالبًا لأن الذين قاموا بها لم تتوافر لديهم الظروف المواتية . إذ كانوا عادة من الميتافيزيقيين ذوى الجرأة فى الرأى ، الذين لم يكونوا نقادًا ذوى كفاية ، فعرضوا لنا مبادئ عامة غامضة مستوحاة من أجزاء أخرى من مذاهبهم الفلسفية وجعلوها شروطًا للبراعة الفنية ولجوهر الجمال . أما إذا استطعنا أن نجعل بحثنا قريبًا من حقائق الشعور طول الوقت فحينئذ قد نأمل أن يكون للنظرية التى نصل إليها تأثير فى توضيح التجربة التى تقوم عليها . وهذا هو فى نهاية الأمر وظيفة النظرية . فحينما تكون النظرية خاطئة تحد من قدرتنا على الملاحظة وتجعل من التذوق مسألة

شكلية عـامة . أما حينمـا تكون النظرية سليمة فـعندئذ يكون لها أطيب الأثر فى قـدراتنا ، وتوجه اهتـمامنا إلى كل مـا من شأنه أن يولد المتـعة الحقة ، وتزيد من مجال اهتمامنا بما توردة من أمثلة جديدة للمتشابهات . فالتفكير التـأملى شر حينما يفرض على حياتنـا الذهنية نظامًا نابيًا ، ولا يصبح خيراً إلا حينما يوضح النظـام الذى تقوم عليه هذه الحياة بالفعل ، وإلا حينما يسعى إلى إكمال هذا النظام عن طريق التدريب والمرانة .

ولذلك سوف ندرس الحساسية الإنسانية ذاتهـا ومشاعرنا الحقيقية إزاء الجمـال ، ولن نبحث عن الأسباب العميـقة اللاشـعورية وراء شـعورنا الجمالى . فكل ما فى التفسـيرات الميتافيزيقية لطبيعـة الجمال من قيمة لا يرجع إلى كونهـا تفسر لنا مشـاعرنا الأولية لأنها لاشك تعـجز عن هذا التفسير ، وإنما يرجع إلى كونها تعـبر - بل إنها فى الحقيقة لتكوّن - ما يكون لنا بعدئذ من حالات التـذوق . فقولنا مثلاً : إن الجـمال هو قبس ينم على الصفات الإلهية لا يفسر لنا شـيئًا . وحتى إذا كان لهـذه العلاقة (بين الجمال وصـفات الله) وجود حقـيقى فإنها لن تعيننـا على فهم ما نجده من لذة فى الرموز الدالة على الألوهية . ولكننا فى لحظات معينة من التأمل بعد أن نكون قد عانينا الكثير من التجارب العاطفية ، ووصلنا إلى أفكار عامة جداً عن الطبيعة والحياة ، قد يكون مصدر اللذة التى نجدها فى الشىء الجزئـى هو إدراكنا أن هذا الشىء إنما هو مظهر من مظاهـر المبادئ الكلية . فحينئذ قد تصبح السـماء الزرقاء مصدر غبطة لأنها تبدو لنا أولاً

صورة لراحة الضمير ، أو لشباب الطبيعة الخالد وصفائها رغم انتشار الفساد في العديد من جزئياتها . إلا أن قدرة السماء على التعبير هنا مصدرها صفات معينة في إحساسنا تربط بين السماء وكل ما هو يفيض بالصفاء والسعادة ، وحينما يتجسم جوهر الصفاء والسعادة في أذهاننا في فكرة الله ترتبط السماء بهذه الفكرة أيضًا .

وهكذا نجد أن أكثر النظريات بطلانًا وتحكمًا ، والتي يتحتم علينا رفضها كتفسير عام للحياة الجمالية قد نستطيع أن نقبلها باعتبارها وصفًا لإحدى اللحظات الجمالية المعينة . فمن النادر أن يكون ما نسميه الحدس الأفلاطوني علميًا ، ومن النادر أنه يفسر لنا الظواهر أو يعرض لنا القانون الحقيقي الذي تتبعه الأشياء ، ومع ذلك فغالبًا ما يكون هو ذاته أسمى تعبير عن تلك الفاعلية التي يحاول عبثًا أن يجعلها قريبة إلى الأفهام . فالعاشق المتيم يعجز عن فهم التاريخ الطبيعي للحب لأنه يعيش بكليته في أسمى مراحل تطور الحب وآخرها . ولذلك حار الناس دائمًا في حكمهم على الأفلاطونيين لأن نظرياتهم تتميز بالكثير من المغالاة ومع ذلك ففيها قدر كبير من الحكمة . إن الأفلاطونية تعبير عن غرائزنا الطبيعية ، تعبير جميل يدل على الحس المرهف ، فهي تجسيد للضمير وتعبير عن أعمق آمالنا . ولذلك كان للفلاسفة الأفلاطونيين سلطان طبيعي باعتبارهم يقفون على قمة التجربة البشرية التي لا يستطيع العامة

الوصـول إليها وإن كانـوا بالطبـيعة ينزعـون إلى بلوغهـا علـى نحـو لا شعورى .

وحينما يقـول لك أحدهم إن الجمال هو تكشف الله لـلحواس فإنك تتمنى لو تمكنت من فـهم قوله ، وتبحث عن حـقيقـة عميقـة فى طيات غموضه ، بل إنك لتجله لسـمو تفكيره ، وقد يؤدى بك تقديرك له إلى موافقته كـما لو كان ما يقوله قضية يقبلـها العقل . وفى هذه الحال تسود تفكيرك إلى الأبد عـقيدة لفظيـة سرعان ما تتـجمع حولهـا عواطفك من حـب وكراهيـة ، وكلمـا قـل تفـكيرك فى المعـنى الأصلى لهـذه العـقيـدة زاد إيمانك بها رسوخًا وقوة ، وكنت ممن يعملون بنصيحـة مفيستوفوليس (الذى يقول فى مسرحية « فاوست » لجوته) :

« على العموم اتبع اللفظ . .

فهكذا تدخل من الباب الأكيد الذى يؤدى إلى معبد اليقين » .

ومع ذلك فلو فـكرت فى المسـألة لاتضح لك كـيف أن قـول هذا الأستاذ الكبير ليس فى الواقع تفسيراً موضـوعيًا لطبيعة الجمال ومصدره ، وإنما هو تعبير غامض عن تجربته العاطفية المعقدة .

إن من صفات الله ، ومن كماله الذى نتأمله فى فكرتنا عنه ، هو أنه لا توجد فيـه ثنائية أو تعارض بين إرادته ورؤيتـه ، بين دوافعه الطبيـعية وأحداث حياته . وهذا هو ما نقصده عـادة حينما نسمى الله الخالق القادر

على كل شيء . وإننا نلاحظ أننا حينما نتأمل الجمال تصبح لملكات الإدراك الحسي لدينا صفة الكمال هذه . بل إننا لنستمد تصورنا للحياة الإلهية من تجربتنا للجمال والسعادة ، من ذلك الانسجام الذي يتحقق آنا بعد آن بين طبيعتنا والبيئة المحيطة بنا . ولهذا فوصفنا الجمال بأنه ظهور الله للحواس قول مناسب حقًا ، لأن إدراك الجمال يبين لنا في ميدان الحس مثلاً ذلك الكمال الذي نخلعه عادة على فكرة الله .

إلا أن أولئك الفلاسفة الذين يعيشون في عالم من أمثال هذه التشبيهات لن يعنوا عادة بالتساؤل عن ظروف هذا الكمال في تأدية الملكات لوظيفتها وعن شروطه وأنواعه ، وبعبارة أخرى إنهم لن يهتموا بالتفكير في كيفية إدراكنا للجمال على الإطلاق أو في كيفية تكويننا أية فكرة عن الله . ولن يلم بهذه المشكلة الأخيرة سوى الضرب الآخر من الفلاسفة ، وأعني أولئك الذين يتبعون أبيقور في نظرته الدنيوية . غير أن التأثر أسهل من التعلم ، ويميل الناس إلى الاعتقاد بأن اللغة النبيلة التي لا تخلو من الغموض معناها بالضرورة المعرفة العميقة . ولكن يجب علينا أن نميز بين حاجتين مختلفتين : الأولى هي حاجتنا إلى الفهم : فنحن نبحث عن نظرية لإحدى وظائف الإنسان ، نظرية تشمل شتى أوجه نشاط هذه الوظيفة ، الرفيع منها والوضيع . ولقد أخفق الأفلاطونيون تمامًا في إعطائنا هذه النظرية . أما الحاجة الثانية فهي الحاجة إلى الإلهام : فنحن نريد أن نغذي نفوسنا بالحكم والاعترافات التي

يقدمها لنا إنسان سامى الروح يتميز بملكته الجمالية تميزاً واضحًا . ومصدر إعجابنا بالأفلاطونيين هو أنهم يشبعون فينا هذه الحاجة الثانية .

إن الإحساس بالجمال أفضل من معرفة الطريقة التى نحسه بها . فكون المرء ذا خيال وذوق ، وكونه يحب أفضل الأشياء ويتأثر فى تأمله للطبيعة بحيث يصل إلى إيمان حى بالمثل الأعلى - كل هذه أسمى بكثير مما يحق لأى علم من العلوم أن يطمح إليه ؛ فالشعراء والفلاسفة الذين يعبرون عن هذه التجربة الجمالية ، ويشجعوننا على أن نحذو حذوهم فنجرب الجمال عن طريق المثل الذى يضربونه لنا ، إنما هم يؤدون للإنسانية وظيفة أسمى مما يؤديه مكتشفو الحقائق التاريخية ، وهم أجدر منهم بالتبجيل والتقدير .

حقًا إن التفكير النظرى جزء من الحياة ، إلا أنه آخر أجزائها . وتتلخص قيمته الخاصة فى إشباع حب الاستطلاع وفى تفسير ما غمض من الأشياء وفى تذليل صعابها ، ومع ذلك فأكبر لذة حقيقية نجدها فى التفكير النظرى مصدرها التجربة ذاتها التى هى موضوع ذلك التفكير . فنحن لا نسترسل عادة فى تأمل الماضى لكى نعرف الحياة الإنسانية معرفة علمية ، وإنما لكى نحيى ذكرى ما كان عزيزاً علينا فيها . ولولا اعتمادى على ما فى هذا الموضوع من جاذبية لارتباطه بالكثير من أسباب اللذة لدى القارئ لما كنت آمل أن أثير اهتمام القارئ بالتحليل الذى أقوم به فى هذا البحث .

إلا أن اعترافنا بسمو تجربة الجمـال على التفكير النظرى فيه لا ينبغى أن يجعلنا نقبل مجرد التـعبير عن الإحساس الجمالى تفسـيراً له فحينما يتحدث أفلاطون عن المُثُل الأزلية التى تحاكيها كل ضروب الكمال إنما هو فى الحقـيقـة يعبر عن الوعى الأخلاقى . فـضميرنا وذوقنا يضـعان هذه المثل ؛ ذلك أننا فى الحـقيـقة نضع مـثلاً أعلى حيـنما نصدر حـكمًا ، وجميع المثل مطلقة وخالدة بالنسبـة للحكم الذى ينطوى عليها لأننا حينما نكتشف أن الشىء خـير أو جميل ونصـفه بهذه الصفة إنما نـصدر حكمًا مطلقًا ، والمعيـار الذى يثيره حكمنا إنما هو معـيار مطلق فى هذه الحالة ، وينبع من طبيعتها . ولكننا فى اللحظة التالية حينما نحكم على شىء آخر على مستوى مـختلف إنما نثير مثلاً أعلى جديداً لا يقل فى صـفته المطلقة بالنسبـة للحكم الجديد عن المثل الأول بالنسبة للحكـم السابق . وإذا كان لنا أن نعبر عن إحساسنا إذن ونعترف بما يحدث لنا فى أثناء قيامنا بعملية الحكم على الأشياء فإننا نقول صـادقين إننا نحكم دائمًا بالنسبة لمثل مطلق فى أذهاننا ، وتصبح قيمة الشىء فى اتفاقه وهذا المثل . كذلك إذا حاولنا وصف هذا المثل فلن نستطيع أن نقول عنه - إذا توخـينا الصدق والدقة - إلا أنه تجسيد للخير المطلق .

فكل ما هو جميل إنما يحتوى علـى هذا الكمال الذى يستحيل تحديده وتوصيله إلى الغير والذى هو على حد قول الشاعر :

« يشبه النجم الذى يشع من بعيد حيث يقيم الخالدون » .

وإذا أردنا تعبيراً عن هذه التجربة فيلزمنا أن نذهب إلى الشعراء وكبار النقاد الملهمين وبالأخص إلى الأمثلة الخالدة Parables التى يقصها أفلاطون . أما إذا كنا نريد أن نزيد من فهمنا بدلاً من تهذيب حساسيتنا فيجدر بنا حينئذ أن نطوى هذه الكتب الممتعة جميعًا ، فلن نجد فيها ما يزيدنا علمًا فيما يتعلق بالأسئلة التى تلح علينا إلحاحًا شديداً الا وهى : كيف ينشأ المثل الأعلى فى أذهاننا ؟ وكيف نقارن شيئًا معينًا بهذا المثل ؟ وما هى الصفات المشتركة بين الأشياء الجميلة جميعًا ؟ وما جوهر المثل المطلق الذى تنزع جميع المثل إلى التلاشى فيه ؟ وأخيراً كيف تتولد لدينا الحساسية إزاء الجمال وكيف نقومه ؟. وإذا كان من الممكن وجود علم يدرس الطبيعة الإنسانية فإن الإجابة عن هذه الأسئلة لابد وأن تكون من الأمور الممكنة . فنحن إذن أبعد ما نكون عن التنكر لبصيرة الأفلاطونيين ، حتى لترانا نتمنى أن نجد ما يفسرها وما يسوغها بوجه من الوجوه وذلك بأن نبين أنها التعبير الطبيعى ، بل هى أسمى تعبير أحيانًا عن المبادئ المشتركة التى تقوم عليها الطبيعة البشرية .

الجزء الأول

طبيعة الجمال

١- فلسفة الجمال هى نظرية فى القيمة

من السهل أن نجد تعريفًا للجمال يشرح هذه اللفظة فى كلمات معدودة على نحو مفيد . فإنا لنعلم - استنادًا إلى الثقات الممتازين - أن الجمال هو الحق ، أو هو التعبير عن المثالى ، أو رمز الكمال الإلهى ، أو المظهر الحسى للخير . ومن السهل أن نجمع عددًا كبيرًا من أمثال هذه الأقوال التى تعدد مآثر الجمال . ولاشك أن هذه الأقوال تبعث على التفكير كما أنها تولد فى نفس السامع لذة مؤقتة ، إلا أنها لا تقدم لنا إيضاحًا يدوم ؛ فالتعريف الذى يستطيع أن يقوم بوظيفة التعريف الحقة لابد وأن يكون على الأقل عرضًا لمصدر الجمال ومكانته والعناصر التى يتألف منها باعتباره موضوعًا للتجربة الإنسانية . ويتحتم عليه أن يدلنا بقدر الإمكان على الأسباب التى تؤدى إلى ظهور الجمال والمواضع التى

يظهر فـيها وكـيف يظهر ، وعلى الشروط التى يـجب توافرها فى الشىء لكى يصبح جميلاً ، وتلك العناصر التى تتألف منها الطبيعة البشرية التى تولد الحساسية إزاء الجمال ، وكنه العلاقة بين تركيب الموضوع وإثارة هذه النزعـة الجمـالية فى نفـوسنا . ولاشىء أقل من ذلك يسـتطيع بحق أن يعرّف الجمال أو أن يجعلنا نفهم ماهية التذوق الجمالى . وتعريف الجمال بهذا المعنى هو مهمة هذا الكتـاب بأسره ، وهى مهمة لا يمكن أداؤها على الوجه الكامل فى حدود هذا الكتاب .

وقد تفيدنا الأسماء التى أطلقت على موضوعنا فى الماضى فى أنها قد تعطينا فكرة عن كيفية بدء هذا التعريف . لقد أطلق على كثير من الكتاب فى القـرن الماضى اسم « النقد » عـلى فلسفـة الجمـال ، بل لا يزال هذا الاسم يستـخدم الآن لوصف التقدير للأعـمال الفنية تقديراً تؤيـده الحجة العقلية . إلا أننا لن نستطيع مثلاً أن نصف نشـوتنا بالطبيعة بأنها نقد . فنحن لا ننقد غـروب الشمس وإنما نحسه ونسـتمتع به . وإذا استـخدمنا لفظة « النقد » فى هذا المجال فإننا بذلك نؤكد - أكثر مما ينبغى - عنصر الحكم الواعى والمقـارنة بالمعاييـر . ولكن الجمال لا يدرك عـادة على هذا النحو وإن كان يوصف فى هذه الحدود غالبًـا . فنحن لا نبدى إعجابنا بما هو بديع حقّـا فى الطبيـعـة والفن نتيـجـة تطبيق قـاعدة معـينة وإنما هو العكس ، فهذه الموضوعات الرائعة هى التى تعطينـا معياراً أو مثلاً يقيس به النقاد الأعمال الدنيا .

لذلك استخدم عصرنا هذا - الذى هو عصر العلم وعصر المصطلحات - لفظة أكثر تفقهًا ، هى لفظة الاستيتيقا (علم الجمال - Aesthetics) ومعناها نظرية الإدراك الحسى ، أو التأثرية . ولكن إذا كانت كلمة النقد أضيق مما ينبغى لكونها لا تشير إلا إلى أحكامنا الواعية فإن لفظة الاستيتيقا فيما يبدو ذات مدلول أوسع من اللازم يشمل كل ضروب اللذة والألم إن لم يشمل شتى أبواب الإدراك الحسى . لقد استخدمها الفيلسوف « كانط » - كما نعلم - ليدل بها على نظريته فى الزمان والمكان بوصفهما صورتى الإدراك بأسره . كما أن البعض قد ضيق من مجالها بحيث جعلها مساوية لفلسفة الفن .

ولكننا إذا جمعنا بين معنى لفظ النقد ومعنى لفظ « الاستيتيقا » فإننا بذلك نكون قد جمعنا صفتين جوهريتين من صفات نظرية الجمال ؛ فالنقد يتضمن الحكم فى حين تتضمن « الاستيتيقا » الإدراك الحسى . ولكى نحصل على المجال الذى يشترك فيه الاثنان والذى توجد فيه الإدراكات الحسية النقدية أو الأحكام التى هى إدراكات حسية يلزمنا أن نوسع من تصورنا للنقد الواعى بحيث يشمل تلك الأحكام القيمية التى هى غريزية ومباشرة ، أى بحيث يشمل حالات اللذة والألم ، وفى نفس الوقت يتحتم علينا أن نضيق من تصورنا للاستيتيقا بحيث نستبعد منها كل إدراك ليس تذوقًا ، ولا تقديراً ، ولا يجد قيمة فى موضوعه . وهكذا نصل إلى مجال الإدراك النقدى أو التذوقى ، وهذا على وجه التقريب هو المجال الذى ننوى دراسته .

وإذا كنا سنحتفظ بلفظة « الاستيتيقا » التى أصبحت شائعة الآن فنستطيع أن نقول حينئذ أن موضوع « الاستيتيقا » هو إدراك القيم . ومعنى القيمة وشروطها هو الأمور التى تجب دراستها أولاً .

لقد أصبح من الشائع لدى الفلاسفة منذ أيام ديكارت إمكان تفسير كل حدث مرئى فى الطبيعة عن طريق حدث مرئى سابق له ، كما أصبح من الشائع افتراض أن كل حركة ، مثل حركة اللسان فى الكلام أو اليد أثناء عملية الرسم ، قد لا يكون لها سوى علة فيزيقية . ولكن لو كان الوعى ثانويًا للحياة على هذا النحو بدلاً من أن يكون جزءًا جوهريًا منها لأمكن للجنس البشرى أن يوجد على ظهر الأرض ويكتسب جميع الفنون اللازمة لوجوده دون أن يجرب إحساسًا واحدًا أو فكرة أو عاطفة واحدة . وفى هذه الحال كان يمكن لعملية الاختيار الطبيعى أن تحقق بقاء تلك الكائنات الآلية التى استجابت للبيئة التى تعيش فيها على نحو نافع ، ويكون الإنسان قد نمى فى نفسه غريزة البقاء فتجنب الأخطار دون أن يشعر إزاءها بأى خوف ، وانتقم لنفسه مما لحق به من الضرر دون أن يعتريه أى إحساس بالألم . وفى ذلك العالم الخيالى يكون تكوين الإنسان قد بلغ أقصى حد من الكمال ، بحيث أصبح يعبر عن أهم مصالح الإنسان ، فلا يسعى الإنسان إلا إلى كل ما فيه خير ممكن ؛ إذ توجد فى أعماقه نزعات تلقائية إلى تجنب بعض الأحداث وخلق الأحداث الأخرى . ويصبح من الممكن للمشاهد الخارجى أن يرى علامات الفكر

الذى يخـفى عليـه الآن . ولكن لا شك أنه لن يكون فى هذه العـمليـة بأسرها أى تفكير أو ترقب وتوقع ، أو أى مجهود واع .

وقد يتـخيل المشاهد وجـود غايات وأهداف واعـية يسعى إليـها هذا الإنسـان فى فعلـه ، كمـا نتـخيل ذلك فى حـالة الماء الذى يسـعى إلى الوصول إلى مستواه العام أو فى حالة الفـراغ الذى تمقته الطبيعة . ولكن ذرات المادة ذاتها لن تكون واعية أبدًا بوجودها معًا فى نظام معين ، بل إن الطبيعة بأسرها لن تحس بأى تغير يطرأ فى نظامها .

فنحن وحدنا ، الذين كان يجوز لهم أن يقفوا موقف المشاهدين لهذه العملية ، نستطيع أن نتبين مقدار تقدمها أو بلوغها غاية معينة ، ونستطيع أن نفعل ذلك بفضل عاداتنا واهتماماتنا . فنعتقد أنها بلغت غايتها حينما تتحقق فى النتيجة التى وصلت إليهـا مطالبنا العملية أو الجمالية ، ونرى فيـها تقدمًـا حينما تـقترب من تحـقيق هذه المطالب . ولكن إذا استثنينا أنفـسنا وميـولنا الإنسانيـة فلن نجـد فى هذا العالم الآلى أى عنصـر من عناصر القيمـة . فنحن حينما نستبعـد الوعى فإنما نستبعد إمكانيـة القيمة أيضًا .

غير أن القيمة لا تزول من العـالم بزوال الشعور فحسب ، ولإثبات ذلك نستطيع أن نجرد كلية التجربة الإنـسانية من أحد عناصرها على نحو أقل تطرفًا من الحالة السـابقة ، ونتصور كائنات إنسـانية ذات طابع عقلى صرف ، عقـولاً تنعكس فيهـا تغيرات الطبيـعة بلا انفعال واحـد . ففى

إمكانها مـلاحظة كل حدث وكل علاقـة وتوقع تكرار الأحداث ، إلا أن كل ذلك يحدث بلا أى أثر للرغبة أو اللذة أو الأسف ، فـهى لا تشمئز من شىء ولا تفزع من شىء . وبالإجـمال يمكننا تصور عـالم يتألف من الفكر ويخلو تمامًا من الإرادة . فى هذه الحالة لابد وأن تختفى القيمة تمامًا كما اختفت فى حالة انعدام الوعى تمامًا . وهكذا فلكى يوجد الخير فى أى صـورة من صوره لا يلزم وجـود الوعى فـحسب وإنما يلزم وجـود الوعى العاطفى . فـالملاحظة وحدها لا تكفى وإنما ينبغى أن يوجـد التذوق إلى جانبها .

٢- التفضيل موضوع لا عقلى فى نهاية الأمر

نستطيع إذن الآن أن نقرر هذه البديهية الهـامة لكل فلسـفة أخلاقية ، والقاضـية فى الوقت نفسه على طائفـة من متناقضـات الفكر التى ما تزال تلح علينا ؛ وهى أنه لا توجد أية قيمة منفصلة عن تقديرنا لها ، كما أنه لا يوجد أى خـير منفصل عن تفضـيلنا له على عدمه أو على نقـيضه . فجوهر السـمو وأساسه إنما هما فى التـقدير والتفضيل . أو ، كمـا عبر سبينوزا عن هذه الفكرة بوضوح ، نحن لا نرغب فى الشىء لـكونه خيرًا وإنما يكون الشىء خيرًا لأننا نرغب فيه .

حقًا إننا لا نزال نستعمل صفة الخيـر والشر حتى حينما لا نستجيب استجابة غريزية إزاء الأشياء ، نستخدمها بوصفها مجرد اصطلاح لغوى .

فقد نتفق على أن هذا الفعل شر ، أو على أن هذا البناء جميل لأننا نتبين فيه صفات تعلمنا أن ننعتهـا بهذه الصفة . ولكننا فى هذه الحال لا نصدر حكمًا خلقـيًا أو جماليًـا طالما لا نجرب ولو ذرة من انفعـال الاستنكار أو المتعة الحسـية ، وإنما نستعمل اللغة اسـتعمالاً سليمًا فـحسب ونعيش فى عالم الألفاظ الجـوفاء . والقضايا اللفظية الآليـة التى تفهم خطأ على أنها أحكام قـيمـية إنمـا هى القناع الأكبـر الذى نخـفى وراءه عجـزنا فى هذه المسائل. وما أسـرع الشخص الذى تعوزه الحسـاسية فى استـخدام الألفاظ استخدامًا تقليديًا ! ولكـننا لو اعتمدنا اعتمادًا أكبر على مشاعـرنا الحقيقية لتنوعت أحكامنا وأصـبحت أحكامًـا حقـيقـية ذات مـدلول مفـيد . إن الأحكام اللفظية غالبًا ما تكون أداة مفيـدة للتفكير ، ولكن القيمة لا يمكن تحديدها فى نهاية الأمر عن طريق هذه الأحكام .

إن القيم تنبع من الاستجابة المباشـرة للدافع الحيوى ، وهى استجابة لا يـمكن تفـسـيـرها ، كمـا أنها تـنبع من الجزء اللاعاقـل من طبيـعـة الإنسان. فالجزء العقلى من طبيـعتنا هو فى جوهره نسبى ؛ إنه يقودنا من المعطيات إلى النتائج أو من الجـزئيات إلى الكليات ، ولكنه لا يمدنا أبدًا بالمعطيات التى يعمل بها . فإذا قررنا لحـالة من حالات التفضيل أو لمبدأ من المبـادئ أنه مطلق وأولى فـإننا نقـرر بذلك أنه لا عـقلى ، لأن الاستدلال والوساطة والتركيب من وظائف العقل الجوهرية . وما المذهب العقلى - من حيث هو مثل أعلى - إلا أمر تحكمى ويـعتمد على حاجات

التكوين الإنسانى بما فيه من خصائص محددة ، شأنه فى ذلك شأن غيره من المثل . والضرورة التى يجدها الفيلسوف فى المذهب العقلى من حيث هو مثل أعلى إنما ترجع فى نهاية الأمر إلى كونه يوفر له الراحة العقلية . وعلى الرغم من أن قولنا إن العقل يتطلب الإيمان بالمذهب العقلى قول سليم لفظيًا فإن الذى يتطلب هذا الإيمان فى الحقيقة ، والذى يضفى عليه الضرورة والخير والسلطان ، ليس طبيعة العقل وإنما هو حاجتنا إلى هذا الإيمان لكى نحقق الاقتصاد والسلامة فى فعالنا ، ولكى نحصل على لذة فهم الأشياء .

من الواضح أن الجمال هو نوع من القيمة ، وما قلناه عن القيمة عامة ينطبق على هذه القيمة الخاصة . لذلك كانت أول خطوة فى سبيل تعريف الجمال هى استبعاد جميع الأحكام العقلية ، وجميع أحكام الواقع أو أحكام العلاقة . فمن علامات النقد الزائف أو المتظاهر بالعلم إحلال أحكام الواقع محل الأحكام القيمية . فحينما نتناول العمل الفنى أو الطبيعة من وجهة النظر العلمية ، أى من أجل علاقة العمل بالتاريخ ، أو لكى نصنف جزئيات الطبيعة فإننا لا نتناولهما التناول الجمالى . إن اكتشاف تاريخ ظهور العمل الفنى أو اسم مؤلفه له أهميته فى ميادين أخرى ، ولكنه لن يؤثر فى تقديرنا الجمالى له إلا من بعيد ، عن طريق إضافة ارتباطات معينة إلى الأثر المباشر الذى يولده العمل فى نفوسنا . ولن يكون لهذه الظروف أية أهمية إذا لم يكن للعمل ذاته أهمية تذكر ،

أو إذا لم يولد الأثر المباشر فى النفس . وحينما يمتدح شاعر القصر مقطوعته الغنائية فى مسرحية موليير « كاره البشر » ويقول إنه كتبها فى ربع ساعة يجيبه كاره البشر قائلاً : « ألا ترى يا سيدى أن الزمان لا علاقة له بالموضوع ؟ » . وكذلك نستطيع أن نقول للناقد الذى يتحول إلى عالم الآثار : « أرنا العمل الفنى ذاته واترك التاريخ جانبًا » .

ويظهر إحلال الوقائع محل القيم فى اتجاه مضاد لهذا الاتجاه السابق حينما يصبح عكس الواقع هو المعيار الوحيد للسمو الفنى . فكثير من المشاهدين من أنصاف المدربين ينتقدون نتاج الفنان البسيط أو الخيالى ويتهكمون عليه لأنه كما يقولون بحق لا يراعى فى فنه نسب الواقع . والمعيار الذى يتضمنه حكمهم هو أن الصدق فى محاكاة الأصل هو شرط الجمال دائمًا . حقًا إن الصدق عنصر من عناصر التأثير ، وفيما يتعلق بالموضوعات المألوفة لدينا يكاد يكون لا غنى عنه لأن عدم توافره يحدث خيبة الظن وعدم الرضا ، وهما لا يتفقان والمتعة التى يرمى إليها الفنان . فنحن نتعلم كيف نزيد من تقديرنا للحقيقة بزيادة حبنا للطبيعة ومعرفتنا بها . ولكن ليس الصدق فضيلة إلا لأنه على هذا النحو عامل من عوامل المتعة التى يولدها العمل فى نفوسنا ؛ ولهذا فله نفس الأهمية التى نجدها فى عناصر التأثير الأخرى . وحينما يرفع أحدهم من مكانته ويجعله وحده العنصر الذى لا غنى عنه بحيث يعجز عن تقدير أى من العناصر

الأخرى ، حينئذ يكشف هذا الفرد عن ضعف قدرته الجمالية : لقد شلت عاداته العلمية عاداته الجمالية .

إن كون الوقائع لها قيمة فى ذاتها من شأنه أن يوضح هذه المسألة وإن كان من شأنه أيضًا أن يزيدها تعقيدًا . فنحن بطبيعتنا نغتبط بكل إدراك حسى ، وإن تعرف الإنسان على شيء أو دهشته لشيء لهما ضربان من الإحساس المتميز بحدته ؛ فحينما نرى قدراً كبيراً من الصدق فى المحاكاة يكون ذلك مدعاة لاغتباطنا ، وهذه اللذة التى نحس بها هى لذة مشروعة وتكوّن جزءاً من الأثر العميق الذى تبعثه فى نفوسنا فنون المحاكاة جميعًا . ولذلك فإن الصدق والواقعية خير من الوجهة الجمالية ، ولكنهما غير كافيين وحدهما لأنه لا تتساوى محاكاة شيء بمحاكاة شيء آخر فيما يولدان من التأثير واللذة . إن الناقد محق حينما يطالب الفنان بالصدق أو مشاكلة الواقع لأن الصدق مصدر للذة ، ولما كان الصدق وحده غير كافٍ من الناحية الجمالية فإن ذلك يدلنا على تفاوت قيمة الصدق فى العلم والفن . إن العلم هو استجابة لرغبتنا فى المعرفة ولذلك ففيه نطالب بالصدق كله ولا شيء غير الصدق ، بينما الفن استجابة لرغبتنا فى التسلية وفى إثارة حواسنا وخيالنا ، ولذلك فالصدق يدخل فيه فقط بمقدار خدمته لهذه الغايات .

بل إن القيمة العلمية للصدق ذاتها ليست أولية أو مطلقة ، إذ إنها تقوم على اعتبارات بعضها عملى وبعضها الآخر جمالى . فسيطرتنا على

بيئتنا تزيد زيادة هائلة حينما تأخذ أفكارنا بالتدريج فى مطابقة الوقائع عن طريق عملية الاختيار الشاقة (فالحدس يوجد فى الصدق والخطأ على السواء وهو وحده يعجز عن حسم الأشياء ما لم تسيطر عليه التجربة) وهذه هى القيمة الأساسية للعلم الطبيعى ، والثمرة التى يؤتيها لنا اليوم . فليست رؤيتنا للطبيعة والحياة أفضل من رؤية أسلافنا ، ولكننا نمتاز عنهم فى زيادة مواردنا المادية . ولهذا السبب كانت معرفة الحقيقة عن تكوين الأشياء وتاريخها خيراً . وهى أيضًا خير لأنها توسع من أفقنا ، ولأن منظر الطبيعة رائع عجيب ملىء بالجدية والحزن الهادئ والسكينة الكبرى، ولذلك فحينما نتأملها نسترد حقوقنا بوصفنا أبناء هذا الكوكب فنألفه ونستعيد علاقتنا الطبيعية بهذه الأرض . هذه هى القيمة الشعرية للنظرة العلمية للعالم . ومن هاتين الفائدتين : الفائدة العملية والفائدة الخيالية يستمد الصدق كل ما له من قيمة .

وهكذا يجب أن نضع الأحكام الجمالية والخلقية معًا فى معيار واحد ، مميزين بينها وبين الأحكام العقلية ؛ فالأحكام الجمالية والخلقية أحكام قيمية على حين أن الأحكام العقلية أحكام واقعية ، وإذا كان لها أية قيمة فإن قيمتها مستمدة من غيرها ، فالمسوغ الوحيد للحياة العقلية بأسرها هو فى ارتباطها بلذاتنا وآلامنا .

٣- الفرق بين القيم الخلقية والقيم الجمالية

إن العلاقة وثيقة بين الأحكام الجمالية والأحكام الخلقية ، بين ميدانى الجمال والخير ، غير أن التمييز بينهما هام . وأحد عناصر هذا التمييز هو أن الأحكام الجمالية إيجابية أساسًا ، بمعنى أنها تنطوى على إدراك لما هو خير ، فى حين أن الأحكام الخلقية فى أساسها سلبية ، أى أنها إدراك للشر . وعنصر آخر من عناصر التمييز هو أن الحكم فى حالة إدراك الجمال ينبع بالضرورة من ذات الموضوع ويقوم على طبيعة التجربة المباشرة ، ولا يستند أبدًا على نحو شعورى إلى فكرة المنفعة التى قد تنتج عن التجربة ، أما الأحكام القيمية الخلقية فإنها ، حينما تكون إيجابية ، تقوم على الإدراك الواعى للفائدة التى تترتب على التجربة . وهذان التمييزان فى حاجة إلى بعض الإيضاح .

إن مذهب الأخلاق الذى يقوم على مبدأ اللذة كان وما يزال يتحتم عليه أن يناضل الحاسة الخلقية لدى الإنسان . فالنفوس الجادة التى تحس بكرامة الحياة وأهميتها تثور ضد الفكرة القائلة بأن غاية السلوك السليم هى اللذة لأنهم يرون أن اللذة عادة إغراء يجب مقاومته ، بل يذهب بعضهم إلى أبعد من ذلك فيجعل من تجنب اللذة فضيلة من الفضائل . والحقيقة هى أن الأخلاق لا تهتم أساسًا بتحقيق اللذة ، وإنما هى فى أعمق قواعدها وأقواها تهتم بتجنب الألم . فهناك بعض الزيف فى السعى الواعى وراء اللذة ، كما أنه مما يثير الضحك أن نجعل من واجبنا أن ننشد

المتعة . فنحن لا نشعر بأى واجب يدفعنا إلى هذا الاتجاه ، وإنما ننشد اللذة على نحو طبيعى مباشر بعد أن ننتهى من عملنا فى الحياة ، وأهم ما تتسم به اللذات هو أننا نحس بالحرية والتلقائية حينما نستمتع بها .

أما واجبنا الجاد فى الحياة فهو الهروب-من تلك الشرور المرعبة التى تتعرض لها طبيعة حياتنا : مثل الموت والجوع والمرض والإعياء والعزلة والاحتقار . وحينما يتكلم الضمير فإنه يتكلم فى الحقيقة بصوت يستمد سلطانه من تلك الشرور المرعبة التى تقبع كالأشباح وراء كل أمر أو نهى أو قاعدة خلقية . وإن من أنصت إلى صوت الضمير وتأثر به كما ينبغى يحس بلا ريب بأن السعى وراء اللذة مسألة بالغة حد التفاهة ، ويحس بأن الإنسان الذى يندفع وراء الملاذ وشتى التجارب الحسية المتغيرة إنما مصيره الوقوع فى الأخطار المميتة دون أن يعى . ولكن حالما يتطور المجتمع ، ويخرج من المرحلة الأولى التى كان فيها واقعًا تحت ضغط البيئة ، ويحس بأنه إلى حد معقول قد أمن خطر الشرور الأولية ، نجد أن الأخلاق يدب فيها التهاون والتساهل . والأشكال التى تأخذها الحياة بعد ذلك لن يفرضها سلطان الأخلاق وإنما الذى يحددها هو عبقرية الجنس ، والفرص السانحة ، وأذواق الأفراد ومواردهم . ويتنازل حكم الواجب والقانون لحكم السماح والحرية .

إن تقدير الجمال ، وتجسيده فى الفنون ، من ضروب النشاط التى لا نمارسها إلا وقت العطلة والفراغ ، حينما نتخلص لفترة محدودة من ظل

الشر ومن عبودية الخوف ونتبع طبيعتنا حيثما تقودنا . وهكذا فإن القيم التى نعنى بها فى ميدان الجمال قيم إيجابية ، فى حين وجدنا أنها كانت سلبية فى ميدان الأخلاق . ولا نكاد نستثنى من ذلك القبح ، لأن القبح ليس مصدراً لألم حقيقى ؛ بل إنه فى ذاته مصدر تسلية . وإذا أوحى القبح بمشاعر نفور تهدد الحياة فإن وجوده فى هذه الحال يصبح شراً حقيقيًا ، وبالتالى تجدنا نأخذ منه موقفًا عمليًا خلقيًا . وكذلك فإن الشيء الجميل الذى يبعث على اللذة لا يكون أبدًا كما رأينا موضوع أمر خلقى حقيقى .

٤- العمل واللعب

لدينا الآن إذن عنصر هام من عناصر التمييز بين القيم الجمالية والخلقية . وهو نفس العنصر الذى يشار إليه فى التمييز المعروف بين العمل واللعب . وقد يستخدم هذان اللفظان بمدلولات مختلفة ولذلك فأهميتهما فى التصنيف الخلقى تختلف باختلاف هذه المدلولات . فنستطيع أن نسمى كل نشاط غير نافع لعبًا ، أى النشاط الذى ينبع من دافع سيكولوجى إلى إفراغ طاقة لم تتطلبها ضرورات الحياة . والعمل إذن يقصد به حينئذ كل فعل ضرورى أو نافع للحياة . ومن الواضح أنه إذا ميزنا موضوعيًا بين العمل واللعب على أساس أن الأول نافع والثانى غير نافع فإن كلمة عمل تصبح كلمة مدح فى حين تصبح كلمة لعب كلمة ذم

وانتـقاص . فـلاشك أنه يكون من الأفضل لو أننا اسـتفـدنا من جمـيع طاقتنا ولم نضيع أى جزء منها فى حركة غير هادفة . وبهذا المعنى يكون اللعب دليلاً على نقص فى التكيف . ويناسب اللعب الطفـولة لأن الجسد والعقل فى هذه المرحلة لا يكونان صالحين بعد لمواجهة البيئة ، غير أنه لا يتفق والرجولة ويكون مدعاة للاحتقار والشفقة فى الشيخوخة لأنه فى هذه الحالة يدل على هزال الطبيعة الإنسانيـة وعجزها عن استغلال الفرص التى تهيئها الحياة .

اللعب إذن فى جوهره غـير جاد . ولهذا فـقد نفر فريق ممن فـهموا اللعب بهذا المعـنى ، نفروا من المدرسة التى تعـتبر الملذات الاجـتماعـية والفن والدين صنوفـًا من اللعب ، ويشاركهم كل مـفكر متـحرر فى هذا النفور . إذ يبـدو أن هذه المدرسة تنتقص من قدر أنواع النشـاط الإنسانى هذه بتسميتها إياها لعبًا ، وتدعى أن مصيرها هو الزوال بالتدريج باقتراب الجنس البشـرى من مرحلة النضج . ولكن إذا كان معنى عـملية التكيف هو القضـاء على زينة الحياة التى لا فـائدة منها فـإن التطور فى هذه الحال يؤدى إلى فقر الطبيعـة البشرية بدلاً من إثرائها . ولربما كان التطور ينزع بالفعل فى هذا الاتجاه ، وربما كان أجدادنا المتبربرون يعيشون حياة أفضل من تلك الحياة التى سيحياها أحـفادنا المتكيفون مع البيئة ، ذلك لما أوتوا من عواطف متوقدة وأساطير إلى جانب كدحهم وحروبهم .

ولكن دعونا نأمل أن ذلك العـقل المتطور الذى لن يفكر إلا فى كل ما هو نافع سيظل يحتفظ بقليل من الخيـال . ومهما يكن مجرى التاريخ فى المستقبل (ولسنا هنا معنيين بالتنبؤ) فلن يؤثر ذلك فى تصورنا لما هو مرغـوب فيه . وإن الانتقـاد الذى يوجه إلى النشاط التـلقائى اللذيذ على أساس أنه عديم النفع للبقاء إنما يدل على تقييم غير نقدى للحياة ، تقييم يهتم بالحياة لذاتها بغض النظر عن مضـمونها . فهى نظرة تعتبر أن أهم وظائف الحيـاة هى خلق حركة مسـتمرة ؛ نعم إن عـدم النفع تهمة فيـها القضاء على أى فعل يفرض فى أدائه أنه إنما قـصد إلى ما فيه من نفع ، وأما الأفعال التى تؤدى لذاتها (لا لنفعها) فهى تبرر نفسها بنفسها .

ومع ذلك فـقولنا أن النشـاط الخيالـى الحر للإنسان هـو ضرب من اللعب إنما هو وصف مـناسب بلا شك ، وذلك لأنه نشـاط تلقـائى ولا يقوم به الإنسان تحت وطأة الضرورة الخارجـية أو الخطر . حقًا إن المنفعة التى يعود بها هذا النشاط على الإنسان لأجل بقـائه ربما هى منفعة عارضة غيـر مباشـرة ، إلا أن ذلك لا يفقده قـيمته ، وإنمـا هو العكس . فإننا نستطيع أن نقيس درجة السعادة والتـمدين التى يصل إليها الجنس البشرى بمدى ما يبذله هذا الجنس من طاقة فى العمل التلقائى المتحرر من الضرورة وفى تجميل الحياة وفى تثقيف الخيال . فالإنسان يجد نفسه ويحقق سعادته فى الجـهـد التلقـائى الذى تبـذله مـلكاته . والعـبـودية هى أحـط وضع للإنسان ، وقـد يكون الإنسان عبدًا للظروف البـيئية القـاسية تمامًا مـثلما

يكون عبداً لسيد أو لنظام معين وهو عبد عندما يبذل كل طاقته فى تجنب الألم والموت وعندما تفرض عليه فعاله جميعاً من الخارج ولا تبقى له القدرة على الاستمتاع الحر .

وبهذا المعنى يختلف مدلول كل من العمل واللعب ويصبح العمل مساوياً للعبودية ، واللعب مساوياً للحرية . ومرد الاختلاف فى هذا المعنى هو أننا نميز بينهما الآن من وجهة نظر ذاتية . فلا نعنى بالعمل كل فعل نافع ، وإنما ما نفعله مرغمين وما تدفعنا إليه الضرورة . ولا نعنى باللعب كل فعل غير نافع ، وإنما ما نفعله تلقائياً ولذاته سواء أكان له نفع فى نهاية الأمر أم العكس . وبهذا المعنى قد يصبح اللعب هو أكثر الفعال نفعاً لنا . وبدلاً من أن يفضى التكيف التدريجى مع البيئة إلى إلغاء اللعب سيؤدى هذا التكيف ذاته إلى إلغاء العمل ونشر اللعب على نطاق عام . فحينما يقضى الجنس البشرى على شتى أنواع الصراع وعلى الأخطاء الغريزية فإنه سيصبح فى مقدوره أن يفعل تلقائياً كل ما من شأنه أن يجلب الرخاء ، وستمكن إذن من الحياة آمنين من الخطر دون أن تؤثر فينا أو تحد من نشاطنا الضرورة الخارجية .

٥- جميع القيم قيم جمالية بمعنى من المعانى

وبهذا المعنى الثانى الذاتى تصبح كلمة العمل إذن هى التى تتضمن الذم والانتقاص فى حين تدل كلمة اللعب على المدح . وفى هذه الحال لن

يتـردد أى فرد يشعـر بما لأمور الخـيال من أهـمية وكـرامة فى أن يقـبل التصنيف الذى يدخل هذه الأمـور فى باب اللعب . ولا نقصد بإدراجـها ضمن اللعب أنهـا عديمة القيمة وإنما الـذى نعنيه هـو أن قيمـتها هى فى ذاتها ، وأنها تحتوى على أحد مصادر القيم جميعًا . فمن الواضح أن كل ما هو قيم حـقيقة لابد أن تكون قـيمته فى ذاته . فالشىء الـنافع خير لما يترتب عليه من نتائج حسنة تؤدى إلى الخير ، إلا أن هذه النتائج لا يمكن أن تظل طول الوقت مجـرد وسائل نافعـة أو حسنة ، وإنما لابد أن نصل فى نهـاية الأمر إلى الخـير الذى هو خـير فى ذاته ولذاته ، وإلا كـانت العمليـة بأسرها عقيـمة وكانت الفائدة الـتى وجدناها فى الشىء فى بداية الأمر مجرد وهم من الأوهام . وهكذا نصل إلى العنصر الثانى فى تمييزنا بين القيم الجمالية والخلقية ، وهو ما فى القيم الجمالية من صفة مباشرة .

فإذا حاولنا أن نستبعد من الحيـاة كل ما فيها من شرور - كما حاول عامة الناس بخيالهم أن يفعلوا أحيـانًا - فإنه لن يتبقى فيها سوى اللذات الجمالية التى تتـألف منها السعادة الخالصة . فالعواطف والشـهوات نفسها التى تبعث على الرضا والتى نجد فيها السعادة فى هذه الدنيا إنما تتخذ لونًا جماليًا حينما نتصورها ثابتة ، غير قابلة للضياع أو التغيير . فالآلهة على جبل الأوليمب (مثلها مثل الملائكة التى تقدس الله) لا يقدس بعضها فى بعضـها الآخر سوى الصـفات الخالدة المجـسمة فيـهم ، أو الجواهر التى يجلب تأملها السـعادة ، شأنها فى ذلك شأن الجـمال . ولم يمكن الرمز

إلى جلال السماء إلا بالنور والموسيقى . وحتى معرفة الحقيقة التى يجعلها أكثر فلاسفة الدين رزانة جوهر الرؤية الربانية إنما هى متعة جمالية . فحينما لا تؤدى الحقيقة إلى أية منفعة عملية تصبح المتعة التى تولدها فى النفوس متعة خيالية ، وتصبح قيمتها قيمة جمالية ، شأنها فى ذلك شأن المنظر الطبيعى .

وإن رد القيم جميعًا إلى التذوق المباشر أو إلى النشاط الحيوى الحسى أمر لازم لا مناص منه بحيث إنه استرعى انتباه أولئك الذين آمنوا بالمذهب العقلى بكل شجاعة . إلا أن ذلك لم يدفعهم إلى تحرير الخير الجمالى من الارتباطات العملية وإلى جعله القيمة الخالصة الإيجابية الوحيدة فى الحياة ، وإنما دفعهم إلى إنكار الخير الخالص الإيجابى كلية . وطبيعى أن هؤلاء المفكرين يفترضون أن القيم الخلقية قيمتها فى ذاتها ، وأنها أسمى من غيرها ، ولكن لما كانت هذه القيم لا تظهر لولا وجود الشرور الطبيعية بالفعل أو احتمال وجودها فى المستقبل القريب ، فإنهم آمنوا بالمبدأ المتناقض الذى يقول إنه لولا الشر لما أمكننا أن نتصور أى خير على الإطلاق .

ولا شك أن الذى دفع هؤلاء الفلاسفة إلى أخذ هذا الموقف هو المطالب القاسية التى فرضها عليهم دفاعهم عن الدين ، ومع أنه يكفيهم فقط لكى يتخلوا عن موقفهم هذا أن يتنسموا هواء الربيع أو يتأملوا إنسانًا جميل الخلقة ، فإن مزاجهم الخلقى الصارم وخيالهم المقيد منعاهم من

إعادة النظر فى افتراضهم الأساسى ومن تصور الأخلاق وسيلة فحسب ، لا غاية فى ذاتها ، وباعتبارها الثمن الذى يدفعه الإنسان لكونه لم يتم تكيفه مع البيئة ، أو النتيجة التى تترتب على خطيئة الإنسان الأولى وهى عدم كمال تكيفه . إن الأخلاق تقيد سلوك الإنسان فى حدود ما هو ممكن ومأمون . وما عليك إلا أن تزيد الخطر والألم وكل ما يثير الشفقة لكى ترى الحاجة إلى الأخلاق تختفى بدورها ، وحينئذ يصبح من الوقاحة أن ننهى أحدًا عن فعل أى شىء .

ولا يعنى استبعاد القواعد الخلقية القضاء على الحياة . فالحواس ستظل متفتحة حينئذ والغرائز ستواصل نشاطها وترشد جميع المخلوقات إلى الأماكن والفعال التى تناسب طبيعتها . وفى هذه الحياة المثالية سيشغل وقت فراغنا تنوع الطبيعة والأعمال الفنية اللانهائية وصحبة غيرنا من البشر . فهذه هى عناصر سعادتنا الإيجابية والأشياء التى يتألف منها الربح الصافى فى الحياة بعد استبعاد ما يحوطها من ألوف المضايقات والتوافه .

٦- اكتساب المبادئ العامة صفة الجمال

ليست مشاعر الرضا المختلفة التى ترمى الأخلاق إلى تحقيقها جمالية فى نهاية الأمر فحسب ، وإنما حينما يتكون ضميرنا وتكتسب المبادئ السليمة سلطانًا مباشرًا على نفوسنا يصبح موقفنا إزاء هذه المبادئ موقفًا

جماليًا أيضًا . ومن الأمثلة الواضحة لذلك الشرف والصدق والنظافة . فحينما يثير عدم هذه الفضائل اشمئزازًا غريزيًا فى النفوس ، كما يحدث فى حالة المهذبين من الناس ، فإن الاستجابة حينئذ تكون فى جوهرها استجابة جمالية ، وذلك لأنها لا تقوم على التفكير وحب الخير وإنما تقوم على حساسية المزاج . ومع ذلك فهذه الحساسية الجمالية تسمى بحق حساسية خلقية لأنها وليدة التدريب الخلقى الواعى ، ولأنها أشد فاعلية فى إيجاد الخير فى المجتمع من الفضائل الأخرى التى تتسم بالجهد ، فهى أكثر منها ثباتًا وأسهل انتشارًا . إنها جوهر النبل والخير كما يقول اليونان ، وهى العنصر الجمالى الذى يتطلبه الخير الخلقى ، ولعلها أطيب زهرة تنتجها الطبيعة البشرية .

إلا أن هذه النزعة التى تضفى على المبادئ العامة سلطانًا مستقلاً وتكسبها قيمة فى ذاتها قد تسبب بعض الضرر أحيانًا ؛ فهى أساس الصراع بين العاطفة والعدالة ، بين الأخلاق الحدسية والأخلاق المنفعية ، وكل إصلاح إنسانى هو إعادة توكيد المصالح الأولية للإنسان ضد سلطان المبادئ العامة التى لم تعد تمثل هذه المصالح تمثيلاً عادلاً ، والتى مع ذلك ظلت تتمتع بتقديس الإنسان وولائه الأعمى . وليس احتمال الوقوع فى هذه الخرافة الخلقية مقصورًا على ميدان الفروسية والدين . وإنما ينشأ هذا الاحتمال حينما يحل الخير المجرد محل نظيره المحسوس : وأوضح مثل لهذا الخطأ هو حالة الرجل البخيل . ومن هذا القبيل أيضًا تلك المبادئ

الخلقية التى يعتنقها نصف شعبنا المحترم ؛ إذ يضحى هؤلاء الناس من أجل بعض العادات النافعة بالمزايا التى كانت فى الأصل قوام هذه العادات ومبررها ، فينشدون المعرفة الدقيقة المفصلة على حساب رحابة الفكر ، كما ينشدون الثروة على حساب الراحة والحرية .

وإن مثل هذا الخطأ ليزداد لنا غواية حين يكون للهدف الثانوى فى ذاته شىء من الاستهواء الجمالى كما هى الحال فى الفكرة الرواقية التى تنادى بأن واجب المرء هو أن يلعب دوره فى الدراما العظمى للأشياء ، بغض النظر عما إذا كان ذلك سيعود بالنفع على أى إنسان ؛ وفى ذلك بعض الشبه بعاطفة البخيل حين تصبح أمراً طبيعيًا إلى حد ما إذا لم تجد عينه فتنة فى مجرد الأرقام التى يرصد بها حسابه فى المصرف ، بل يفتنها بريق الذهب وهو يتألق . ومن هذا القبيل أيضًا تلك الفكرة الجوفاء ، فكرة القيام بدور تراجيدى وفكرة المجد التى تصحب التضحية الواعية بالنفس ، فكلتاهما تأخذ بالألباب أخذاً مباشراً . وهكذا يكتسب الكثير من القواعد السلوكية اللامعقولة شيئًا من النبل . غير أنه يجب علينا ألا نختار أى شىء بوصفه الخير الأسمى لمجرد كونه يؤدى إلى ما هو قيم ، ولكن لكونه قيمًا فى ذاته ، ويتحتم على هذا الشىء ألا يكون مجرد وسيلة لتحقيق قيم أخرى وإنما يجب أن يكون هو قيمة فى ذاته ، وأن يكون تحقيقه معناه تحقيق هذه القيمة .

وطاعة الله بالنسبة للمسيحى ، مثل اتباع قوانين الطبيعة أو العقل بالنسبة للرواقى ، هى موقف له قيمته العاطفية بغض النظر عن تبريره الأصلى على أساس المنفعة . وهذه القوة العاطفية التى يتضمنها هذا الموقف إنما هى جوهر التعصب ، وهى التى توجد الأوامر المطلقة وتخلع عليها سلطانًا مطلقًا على الضمير على الرغم من أنها لا تمثل إلا ناحية واحدة من الحقيقة ، وعلى الرغم من أنها تجور على مطالب الطبيعة البشرية المتعددة .

إن الشيء الوحيد الذى يبرر طاعة الله ، أو طاعة العقل ، أصلاً هو أن هذه الطاعة هى أضمن الوسائل وأقلها ألمًا فى نهاية الأمر لتحقيق التوازن والاتساق والوحدة بين غايات الإنسان ورغباته . وهذا التبرير شيء ضرورى جدًا ، فما من شهيد كان يقبل العذاب لو لم يؤمن بأن قوى الطبيعة ستقف فى صفه يوم الحساب . إلا أن العقل الانسانى أشبه بدولة مليئة بالاضطرابات ولذلك لا يمكن للقوانين التى تسعى إلى تحقيق أكبر خير ممكن أن تسود فيها بدون تضحية بعض العناصر فيها ، أى بدون كبت العديد من الدوافع المعينة . وهكذا يجد صوت العقل أو أمر الله ، الذى يسعى إلى إيجاد أكبر قدر ممكن من السعادة ، قوى عديدة ثائرة غير طيعة تناوئه وترفض الخضوع له فيسميها قوى الشر . لكن الضمير غير المتأمل ينسى أن مصدر كماله متنوع فيزعم لنفسه صفة جدية مباشرة غير مفهومة ، كما لو كانت أوامره مطلقة وتستمد سلطانها من ذاتها ، أى

أنها لم تستمد ذلك السلطان اليوم أو أمس ، ولا يعلم أحد من أين جاءه هذا السلطان . ويسهل على الغريزة أن تخلق هذا الغموض الذى يكتنف الضمير ، بأن تستثير نشاطًا خياليًا مفعمًا بالحماسة مشحونًا بالعاطفة . وهذا الأثر واضح فى الضمير الذى يقول به أصحاب المذهب المطلق سواء أكان ذلك فى ميدان الدين أم الفلسفة العقلية ، وهو واضح أيضًا فى عاطفة الحب ؛ ففى هذه الميادين جميعًا نشاهد أن المرء يجعل من الشىء المنشود شيئًا فريدًا محددًا مختلفًا تمامًا عن غيره ويخلع عليه عواطفه ويجعله موضوع اهتمامه ، وتصهر حرارة العاطفة شتى عمليات الإرادة بحيث لا يظهر فى وعيه سوى هذا الشىء الفريد الذى يقدسه والذى يقع تحت تأثيره .

ولكن مهما خدع هذا الموقف المعقد رجال الفعل والفصاحة فإنه لا يصح أن يخدع ناقد الطبيعة البشرية . فما من شك فى أن كل خير عام لا يستمد قيمته من مشاعر الرضا الناتجة عن الجزئيات التى يمثلها إنما يستمد قيمته من ذاته بوصفه فكرة جذابة لها سلطان قوى على المخيلة . ولا تقل ميزة بعض المبادئ العامة لأنها بمعنى من المعانى جمالية ، بل إننا أحيانًا نفضلها على غيرها مما لا يقل عنها خيرًا ، اللهم إلا حينما نأخذ موقفًا نفعيًا حقيرًا فنحذف المخيلة من الطبيعة البشرية أو على الأقل نهمل الدور الكبير الذى تلعبه فى تحقيق سعادة الإنسان .

فمثلاً إذا أمكن إثبات أن الملكية فى مقدورها فى حالة معينة أن تحقق الرفاهية العامة كأى نظام حكومى آخر فإنه يجب تفضيل الملكية بلا شك لما لها من مزايا على غيرها من النظم تتلخص فى صفاتها الخيالية والدرامية . ولكن إذا أعمت هذه المزايا الأثيرية حزبًا من الأحزاب فضحى من أجلها بمصالح الشعب الهامة فإن الظلم فى هذه الحالة يبدو صارخًا . إلا أن الأمم عادة ، فى الحالات التى لا يبدو الاختيار فيها أمرًا جليًا ، تقرر بعد صراع مؤلم مقدار ما يجب عليها أن تضحى به من الحاجات العاطفية . والذى يهمنا هنا أن نتذكر أن القيمة العملية للمبدأ شىء يختلف عن قيمته الجمالية أو الذاتية ، وأن قيمة الشىء الجمالية لا يجب اعتبارها إلا مجرد مزية من مزاياه تقاس بالنسبة لما يمكن أن يكون له من مساوئ خارجية . وحينما نرفض أن نقارن ونوازن بين شتى ضروب المزايا التى تنتج عن الشىء فى نهاية الأمر وذلك من أجل مبدأ مطلق يحتقر الألم والسعادة الإنسانيتين ، فحينئذ يكون لدينا مذهب أخلاقى خيالى لا يعقل ، ولا تقره التجربة . ويكون ذلك دليلاً على أن المخيلة الخرافية قد غزت الميادين الرزينة العملية للأخلاق .

٧- تباين اللذة الجمالية واللذة المادية

لقد ميزنا الآن - فى شىء من الدقة - الأحكام العقلية والخلقية عن مجال موضوعنا ، فتبين لنا أنه يجب علينا أن نهتم فقط بادراكات

القيمة ، بل بنوع خاص من هذه الإدراكات ، وهو النوع الإيجابى المباشر . ولكن حتى بعد هذا التمييز لا تزال أبرز الصفات التى تميز الإحساس بالجمال غامضة ، لم تحدد بعد . فجميع اللذات قيم إيجابية ذاتية (بمعنى أن قيمتها فى ذاتها) ، ومع ذلك فليست جميع اللذات إدراكات للجمال . حقًا إن اللذة هى جوهر إدراك الجمال ، ولكنه من الواضح أن لذة الجمال تتميز بشىء من التعقيد تخلو منه اللذات الأخرى ، وهو أساس التمييز الذى يمدنا به الوعى واللغة بينها وبين اللذات الأخرى . ومن المفيد أن نلاحظ درجات هذا التمييز .

إن أقل اللذات شبهًا بإدراكات الجمال هى اللذات الجسدية . ولا نقصد باللذات الجسدية بالطبع اللذات التى تتعلق بالجسد فحسب ، وإنما اللذات الجسدية تشمل هذه كما تشمل أيضًا جميع صور الوعى والعناصر التى يتألف منها أيضًا . حقًا إن للذات الجمالية شروطها المادية ، فهى تعتمد على نشاط العين والأذن وعلى الذاكرة وغيرها من الوظائف التصورية للذهن . غير أننا لا نربط هذه اللذات بمصادرها المادية اللهم إلا فى الدراسات الفسيولوجية . فالصور التى ترتبط بها اللذات الجمالية ليست صور علتها الجسدية . بينما اللذات التى نسميها جسدية ونعتبرها من اللذات الدنيا هى تلك اللذات التى توجه اهتمامنا إلى أحد أجزاء الجسد والتى يكون فيها العضو الذى تنشأ فيه أكثر الموضوعات وضوحًا فى الوعى .

لدينا إذن هنا تمييز واضح جدًا بين اللذة المادية, واللذة الجمالية ، فلابد فى اللذة الجمالية أن يكون العضو شفافًا لا يعوق اهتمامنا وإنما يوجهه مباشرة إلى موضوع خارجى . وهكذا يمكننا أن نفسر ما للذة الجمالية من سمو ورحابة . إذ تبدو الروح فيها كما لو كانت تغتبط لنسيانها ما يربطها بالجسد من روابط ، وتتوهم أنها تحلق بحرية فى شتى أنحاء العالم وتحور فى موضوعات التفكير كيفما تشاء . فهى تقطع المسافات الشاسعة بيسر وتنتقل من الصين إلى بيرو دون أن تشعر بأى تغيير أو تأثير ملحوظ فى الجسد . وتوهم الروح بأنها تحررت من الجسد مصدر نشوة كبرى ، فى حين أن الانغماس فى الجسد والتقيد فى حدود عضو من الأعضاء يخلعان على الوعى إحساسًا بالأنانية والغلظة أو الفظاظة . كذلك قد تفسر لنا الموضوعات الدنيا التى ترتبط باللذات المادية ما تتصف به هذه اللذات من الجلافة نسبيًا .

٨- ليس فصل اللذة الجمالية هو خلوها من المصلحة أو من الذاتية

لقد قال القائلون أحيانًا بأن الفرق بين اللذة والإحساس بالجمال هو أن المتعة الجمالية تخلو من الأنانية ، قائلين إننا فى مجال اللذات الأخرى نشبع حواسنا وانفعالاتنا ورغباتنا ، ولكن فى حالة تأمل الجمال نسمو على ذواتنا ، فتهدأ سورة انفعالاتنا ونكون سعداء فى إدراكنا لخير

لا نسعى إلى امتلاكه . فلا ينظر الرسام إلى ينبوع الماء نظرة الرجل العطشان ولا ينظر إلى امرأة جميلة نظرة الحيوان الذى يئج بالشهوة . ويزعم هؤلاء المفكرون إذن أن ما يميز اللذة الجمالية هو فى تنزهها عن الأهواء الشخصية . ولكننا لا نرى فى ذلك تمييزاً لطبيعة اللذة الجمالية بل وصفًا لحدتها ودقتها ، ولا يقنع بهذا التمييز فيما يبدو إلا أولئك الذين هم دون غيرهم حساسية إزاء الجمال [1] .

والنقطة الثانية هى أن خلو اللذة الجمالية من المصلحة (وهو الشىء الذى يزعمه هؤلاء الفلاسفة) ليس فى الحقيقة شيئًا جوهريًا . لاشك أن

---

(١) حقاً إن شوبنهور وهو ناقد بصير يؤمن إيمانًا قويًا بهذه النظرية ، إلا أن آراءه فى السيكولوجيا تأثرت كثيراً بما فى مذهبه الفلسفى المتشائم من تعميمات . لقد كان يهمه أن يبين أن الإرادة شر ، ولكنه لما كان يحس بأن الجمال خير ، إن لم يكن شيئًا مقدسًا ، هب إلى إقناع نفسه بأن مصدره هو تعطيل الإرادة . غير أنه حتى فى حدود مذهبه يلاحظ أن هذا التعطيل نسبى فقط . حقًا إن الرغبة فى الموضوعات الجزئية تختفى فى إدراك الجمال ولكننا مع ذلك نجد فيه ذلك الحب الأولى للنمط العام وللمبادئ العامة للأشياء ، ذلك الحب الذى هو أول شىء يجعلنا نتوهم وجود المطلق ثم يدفع هذا الوهم إلى القيام بتجربة إبداعية يكون فيها القضاء على هذا المطلق . وهكذا نجد أن شوبنهور ذاته - إذا طرحنا أساطيره جانبًا - يدرك أن الجمال يرضى فينا حاجة غامضة تكمن فى طبيعتنا البشرية ، مثلما تبعث الموضوعات الجزئية فى إرادتنا الجزئية لذة أكثر خصوصية وأقل أمدًا مما تثيره المبادئ العامة . إلا أن آراء شوبنهور السيكولوجية غامضة وعامة أكثر مما ينبغى ، فلم تمكنه من القيام بتحليل لمشاعر الجمال الغامضة .

تذوق اللوحة الفنية ليس هو الرغبة فى شرائها ، ومع ذلك فالتذوق وثيق الصلة أو يجب أن يكون وثيق الصلة بهـذه الرغبة ، كما أنه يمـهد لها . فنحـن لا نستهلك ما فـى الطبيعـة والفنون التشكيلية من جمال باستمتاعنا به ، وإنما تظل لهذه الأشياء القدرة على إثارة المتـعة فى مشاهد آخر . إلا أن هذه مجرد ظاهرة عرضـية . كما أن تلك الموضوعات الجمـالية المؤقتة التى ليس الثبات من صفـاتها مثل جميع حفلات التمـثيل والموسيقى إنما يتسابق الناس على الاستمتاع بها ويسعون إلى الحصول عليها ، شأنها فى ذلك شـأن غيـرها من اللذات . بل إن بعض نتـاج الفنون التشكيليـة لا يتسنى الاستمتاع به إلا للقلة وذلك لضرورة السفر إلى الأماكن التى يوجد فيـها وغيـرها من الصعوبات التـى تحول دون الحصـول عليه . وفى هذه الحال نجد أن الناس ينشدون اللذة الجمـالية بنفس الأنانية التى يتصف بها سعيهم وراء اللذات الأخرى .

ويبدو أن الحقيقة التى تحاول هذه النظرية تقريرها هى أنه حينما ننشد اللذة الجمـالية إنما ننشـدها وحدها ولا يكون مـأربنا فى الوقت نفـسه لذة أخرى غيرها ، أى أننا لا نخلط بمتعة التأمل أى لذات أخرى مثل إرضاء الغرور وحب الملكية . وهذه حقـيقة لا جدال فيها ، إلا أنها حـقيقة تقع فى الصمـيم من شتى الاهتـمامـات والمتع . فكل لذة حقـيقيـة تخلو من المصلحة بمعـنى من معانيـها ، فنحن لا نسعى وراءها وفـى نفوسنا دوافع أخرى غـيرها : فـفى حالة اللذة الحـقيـقية لا يملأ ذهن المرء أى تـفكير

وتدبير ، وإنما تملؤه صورة لشيء أو لحدث مشبعة بالانفعال . وقد يعتبر المرء المثقف ذاته معيارًا لنزعاته ، فيحاول فى حياته أن يرضيها ويزيدها نبلاً وقدرًا ، ولكن هذه الذات ليست إلا مزيجًا مركبًا من الأهداف والذكريات التى كانت لها موضوعات مباشرة فى وقت من الأوقات ، موضوعات اهتم بها اهتمامًا مباشرًا تلقائيًا بدون أى اعتبار للذات فيها . ومجموعة اللذات التى تكوّن باتحادها الأنانية كانت جميعًا فى البداية لذات بسيطة لا تزيد أنانية عن أكثر الانفعالات تنزهًا وغيرية . فالأنانية إذن تتألف من مجموعة من العناصر اللاأنانية . ولا توجد أية إشارة إلى ذلك الجوهر الأسمى الذى يدعى الذات فى العواطف الطبيعية للمرء أو فى رغباته الغريزية . ومع ذلك فالشخص الذى يشغل اهتمامه كله الطعام والشراب ، وما يمتلكه من عقار وأطفال وكلاب يسمى شخصًا أنانيًا لأن اهتمامه على الرغم من كونه طبيعيًا وغريزيًا لا يشاركه فيه غيره . بينما الرجل اللاأنانى هو الرجل الذى تنزع طبيعته نزعة أكثر عمومية ويهتم بأشياء أوسع نطاقًا .

ولكن كما أن الصفة اللاشخصية فى الأفكار تستمد من موضوع هذه الأفكار ولا تستمد من الذات المفكرة أو الفاعلة (لأن كل فكرة إنما هى فكرة فى ذهن شخص ما) ، فكذلك الاهتمامات اللا أنانية هى بالضرورة اهتمامات شخص ما . ولو لم نكن نهتم بالجمال ، ولو لم يكن يؤثر فى سعادتنا كون الأشياء جميلة أو قبيحة لانعدمت فينا الملكة الجمالية تمامًا

بدلاً من أن تظهر فى أقوى صورها . إن انعدام المصلحة إذن فى لذة الجمال إنما هو ميزة تشترك فيها جميع اللذات الحدسية الأولية التى لا تحددها بأى حال الإشارة إلى أى مفهوم عام مصطنع مثل مفهوم الذات ، الذى يستمد كل قوته من الطاقة التى يحتويها كل عنصر من العناصر التى يتألف منها . إننى أهتم بذاتى لأن « ذاتى » هى اسم يدل على جميع الأشياء التى أقدرها وأعتز بها . وإذا حاول عالم الأخلاق أن يخلق من هذا الكائن اللفظى ما يسميه الشخصية ويجعلها موضع اهتمام المرء منفصلاً عن الأشياء التى يهتم بها والتى هى جوهر هذه الشخصية ومضمونها فإنه بذلك يدعى العلم ويحول علم الأخلاق إلى خرافة . إن الذات التى هى موضوع ما يسمى حب الذات ليست إلا وهمًا من أوهام الجنس البشرى ، ولكى تستند فكرة الذات إلى أساس من العقل ، يتحتم تحليلها إلى ما تنطوى عليه من اهتمامات موضوعية أولية .

٩- ليس فصل اللذة الجمالية هو شمولها أو كليتها

إن ما يزعمونه فى حبنا للجمال من نزاهة ، ليتمخض عنه مميز آخر كثيرًا ما يعدّونه أمرًا جوهريًا فيه - ألا وهو اتصافه بالشمول . فهم يقولون إن اللذات الحسية ليست قطعية ؛ فالقول بأن هذا الشىء مصدر لذة عندى لا يتضمن القول بأن له القدرة على أن يكون مصدر لذة عند غيرى . أما حينما أحكم على الشىء بأنه جميل فيعنى حكمى هذا أن

هذا الشيء جميل فى ذاته ، أو بعبارة أخرى أكثر دقة ، إنه يجب أن يبدو جميلاً فى نظر سواى . وطبقًا لهذه النظرية يصبح شرط الكلية جوهر الجمال ، فهو الذى يجعل من إدراك الجمال شيئًا أقرب إلى الحكم منه إلى الإحساس إذ تستحيل الإدراكات الجمالية جميعًا ، ويصبح النقد برمته تحكميًا ذاتيًا محضًا ، إن لم نعترف بهذه الصفة الكلية (التى قد يبدو فيها التناقض) فى أحكامنا . وفى وسعنا إن شئنا أن نفند الافتراضات الفلسفية التى تتضمنها فكرة الكلية هذه . إلا أننا لحسن الحظ لسنا مجبرين على طرق هذا السبيل ولا على دخول المتاهة التى يقودنا إليها . فهناك سبيل آخر أبسط وأوضح لدراسة هذه المسائل ، وهو أن نتناول هذا الزعم بالفحص والتحليل ونحاول أن نكتشف أساسه فى الطبيعة البشرية . وإذا لم نفعل ذلك فقد يحف طريقنا الخطر ، وقد يكون ذلك سببًا فى أن تكبر هذه الفكرة الخاطئة التى تطرأ للناس على نحو طبيعى ، ويتسع نطاقها وتعلق بالأذهان برسوخ وتصبح حكمًا مبتسراً له نتائجه الوخيمة ، حين يجعلونها مركزاً يقيمون حوله نظرية مفصلة(*) .

وليس من الصعب أن نبين كيف أن زعم الشمول ينم عن نزعة طبيعية إلى عدم الدقة فى التفكير . فمن المعروف أنه لا يوجد اتفاق كبير على الأمور الجمالية ، والنزر الضئيل من الاتفاق الذى نجده بين الناس إنما

(*) الإشارة هنا إلى أحد الأوهام الأربعة التى ذكرها « بيكن » المترجم .

يقوم على تشـابههم فى الأصل والطبـيعة والظروف ، هذا التـشابه الذى حيثمـا يوجد يؤدى إلى التشابه فى جمـيع الأحكام والمشاعر ، وليس فى الأحكام والمشـاعر الجمـالية فـحسب . ولا مـعنى فى قولنا إن مـا يجده شخص معين جميلاً « يجب » أن يعتبره شخص آخر جميلاً أيضًا . فإذا كانت لهما نفس الحواس وكانا متشابهين فى المزاج والارتباطات فإنهما لا شك سيـعتبران نفس الـشىء جميلاً . أمـا إذا اختلفت طبيـعتهمـا فإن الصورة التكوينية التى يجدها الشخص الأول سـاحرة قد يعجز الثانى عن رؤيتهـا على الإطلاق ، لاختلافه فى تصنيف إدراكـاته والتمييـز بينها ، ولذلك فقد لا يرى فيما يعتبره الأول كلا كاملاً إلا جزءًا مبتوراً مشوهًا ، أو مجـموعة من الأشـياء لا شكل فـيها : فـوحدات الأشيـاء ليست إلا وحـدات من حـيث الأداء والنفـع . ومن المضـحك أن نقـول إن مـا لا يستطيع الشخص رؤيته « يجب » أن يبـدو جميلاً فى نظره . فلكى يدرك الناس نفس الصفات لابد أن تكون لديهم نفس الملكات . ولكن لا يوجد شخـصان لهما عين الملكات بالضـبط ، كما أنه لا توجـد للشىء الواحد نفس القيمة تمامًا فى نظر شخصين .

والمقصـود بالعبارة غيـر الدقيقة التى تقـول إن كل شخص يجب أن يدرك هذا الجمال أو ذاك هو أن كل شخص يمكنه أن يدرك هذا الجمال لو كان مزاجـه وتدريبه واهتمامه من النوع الذى يتطلـبه مثلنا الأعلى ، وهذا المثل الأعلى لما يجب أن يكون الشخص له مصـادر معقدة ، وإن كان من

الممكن الوقوف عليها . فنحن مثلاً نسر حينما نجد أن أحكامنا تعضدها أحكام غيرنا ، وإذا كنا نحتمل وجود الآخرين الذين تخالف طبائعهم طبائعنا فنحن لا نحتمل ما يعبرون به عن هذه الطبائع من ألفاظ وأحكام . ونحن نطمئن ونزداد ثقة أو سعادة حينما نرى أن أحكامنا التى نشك فى صحتها تحظى بقبول الناس جميعًا . ولما كنا لا نستطيع أن نلتمس أساس ذوقنا فى تجربتنا فإنك ترانا نرفض البحث عن ذلك الأساس فى هذه التجربة الشخصية . ولو كنا واثقين من الأساس الذى نبنى عليه ، لقبلنا راضين ما لغيرنا من مشاعر ومسالك تختلف بالطبيعة عن مشاعرنا ومسالكنا مثلما يعترف الرجل الذى هو على وعى بأنه يتحدث بلغته على لهجة العاصمة ، أقول إن مثل هذا الرجل يعترف بما فى هذه اللهجة من طابع ليس له ما يعلله ، ومع ذلك تراه يعترف بذلك مسروراً ويهتم بأوجه الاختلاف بينها وبين لهجات أهالى الأقاليم . بينما تجد رجل الأقاليم دائمًا يهتم بأن يبين لك كيف أن العقل وسلطان التاريخ يسوغان ما فى لهجته من غرائب . وهكذا قل عن أولئك الذين ليس لديهم أحاسيس ولا يعرفون لماذا يحكمون بما يحكمون ، فهم دائمًا يحاولون أن يبينوا لك أنهم يحكمون طبقًا للعقل الكلى .

وهكذا فنحن لا نقبل ما يعارض أحكامنا الضعيفة السطحية ، ونكره ما يبديه غيرنا من شك فيما نؤمن به حينما لا نستطيع أن نبين لهم أسباب إيماننا . ولذلك فمثلنا الأعلى لما يجب أن يكون عليه سوانا يميل

إلى أن يشمل اتفاقهم معنا فى الأحكام ؛ وعلى الرغم من أننا قد نعترف بحمق هذا الطلب فيما يتعلق بالطبائع التى تختلف اختلافًا بينًا عن الطبائع البشرية إلا أننا على درجة من اللامعقولية بحيث نطالب الأجناس جميعًا بوجوب إعجابهم بأسلوب معين فى العمارة كما نطالب الناس فى جميع العصور بوجوب إعجابهم بطائفة معينة من الشعراء .

ومن الأمور التى تشجع على هذا الزعم الخاطئ كون الذوق الإنسانى يتحقق فيه قدر كبير من الوحدة على مدى التاريخ المعترف به . إلا أنه زعم لا يمكن قبوله من حيث المبدأ . ولاشىء أبعد عن تقدير القيمة الحقيقية لنتاج الخيال من كون الناس جميعًا قادرين على تذوقه . فالمعيار الصادق لهذه القيمة هو درجة اللذة ونوعها ، اللذة التى يستطيع أن يثيرها العمل فى نفس أكثر الناس تذوقًا له . فلن تفقد السيمفونية شيئًا لو كان نصف الإنسانية يعانون الصمم ، كما هم فعلاً بالنسبة لما فيها من دقائق الإيقاع والنغم . ولكنها كانت ستفقد الكثير لو لم يوجد بيتهوفن . بل إننا نقول عدم القدرة على تذوق أنماط معينة من الجمال قد يكون هو الشرط الضرورى لتذوق أنماط أخرى . فالقدرة الهائلة سواء أكانت على التذوق أم على الخلق مسألة بالغة فى التخصص والتخصيص ، ومن ثم كانت أكبر عصور الفن تتسم غالبًا بعدم التسامح ، مما يدعو إلى العجب .

إن الهجمات التى تشنهــا المدارس المتباينة بعضها على بعــضها الآخر قد تكون دليلاً على الضلال والانحراف في مــيدان الفلسفة ، ولكنها عادة علامة على القوة والنشاط فى مجال الفنون ، لأنها تدل على تذوق حيوى لأنواع معينة من الجمال ، وحب لها بلغ حد الغــيرة عليها ؛ حقًا إننا قد ننقد من وجهة نظر معينة أولئك المهندسين المعماريين الذين حاولوا ترقيع مــا وجــدوه من نقص فى المبــانى القــديمة الأثرية بما هو نتــاج تفكيــرهم وذوقهم هم ، مــثل الملك شارل الخامــس الذى أقام قصــره المنيف بجوار الهمبرا (الحــمراء) . لقد أفسدوا بتدخــلهم الشيء الكثير ، ولكنهم مع ذلك أظهروا ثقة رائعة بحدسهم وأكدوا لنا ذوقهم بفخار ، وهذا هو أقوى دليل على صدقهم الجمــالى . وعلى عكس ذلك نجد أن ما نتسم به نحن الآن من تحسس الطريق ومن النزعة إلى التلفــيق واحترام الآثار لذاتها إنما هو عرض من أعراض الضــعف . ولربما أصبحنا أكثــر كفاءة لو كنا أقل علمًا وعدلاً . ولو كان تذوقنا أقل عمومًــا فربما صار أكثر صدقًا ، ولربما أصبحت لنا شخصية محــددة لو أننا دربنا خيالنا على التخصيص بدلاً من السعى وراء العمومية والكلية .

١٠- فصل اللذة الجمالية هو تحويلها الذات إلى موضوع

إن المطالبة بالكلية فى الأحكام الجمــالية تنطوى على ما هو أكثر من مجرد الرغبة فــى تعميم آرائنا . إنها تعبير عن ظاهرة سيكولــوجية غريبة

وإن كانت معروفة جيداً ، ألا وهى ظاهرة تحويل عنصر من عناصر الإحساس إلى صفة فى الشيء . وإذا كنا نقول أنه ينبغى للغير أن يروا مواضع الجمال التى نراها فإنما نقول ذلك لأننا نعتقد أن مواضع الجمال هذه « توجد فى الموضوع » نفسه مثل لونه ونسبه وحجمه . ويبدو لنا أن حكمنا ليس إلا مجرد إدراك لوجود خارجى واكتشاف لكمال حقيقى يوجد خارجنا . ولكن هذه فكرة مضحكة ومتناقضة فى جوهرها . فالجمال كما رأينا قيمة لا نستطيع تصورها وجوداً مستقلاً عنا يؤثر فى حواسنا فندركه نتيجة لذلك . فالجمال يوجد فى الإدراك ولا وجود له فى غير ذلك . والجمال الذى لا يدرك هو لذة لا تحس ومن ثم فهو تناقض . إلا أن الفلسفة الحديثة قد علمتنا أن نقول نفس الشيء عن جميع العناصر التى يتألف منها العالم الذى ندركه . فكلها إحساسات ، وجمعها فى شكل موضوعات نتخيلها ثابتة خارجية ليس إلا نتيجة بعض عاداتنا الفكرية . فما كنا نستطيع أن نتأمل أو نحتفظ بالتجارب المفككة للحياة لو لم ننظمها ونصنفها ، ولو لم نخلع على فوضى الإحساسات إطاراً فنجعل منها عالم الموضوعات التقليدية التى نتعرف عليها .

وتفسر لنا النظريات الحديثة فى الإدراك الحسى كيفية قيامنا بهذه العملية ؛ فالموضوعات الخارجية تؤثر عادة فى حواس مختلفة فى نفس الوقت فتترابط بذلك الإحساسات التى تصدر عنها . والتجارب المتكررة لموضوع ما تترابط أيضًا نتيجة لتشابهها ، ومن ثم نشأت نزعة مزدوجة

إلى امتزاج مجموعة الذكريات والاستجابات التى كان لها فى الواقع مسبب واحد فى العالم الخارجى ، وإلى اتحادها فى مدرك واحد نربطه باسم معين . ولكن من الواضح أنه متى ما نشأ هذا المدرك فإنه يختلف عن تلك التجارب الجزئية التى تطور منها . فهو ثابت وهى متغيرة ، وهى ليست إلا نظرات ولمحات جزئية منه ، وهكذا نعتقد أن هذا المفهوم الذى تكون لدينا هو الحقيقة وأن العناصر التى تألف منها مجرد المظهر . وليس للتمييز بين الجوهر والعرض ، بين الحقيقة والمظهر ، بين المادة والعقل ، أصل سوى هذا الأصل .

الموضوعات إذن التى نتصورها على هذا النحو ونميز بينها وبين مفهوماتنا عنها تتألف فى البداية من مجموعة الانطباعات والإحساسات والذكريات التى تترابط جميعًا وتمزجها وتوحد بينها المخيلة . وكل إحساس يولده فينا الشىء إنما نعتبره فى الأصل كما لو كان صفة توجد فى الشىء ذاته . إلا أن التجربة ، بالإضافة إلى حاجتنا إلى تصور بسيط لتكوين الأشياء تجعلنا بالتدريج نقلل من صفات الشىء إلى الحد الأدنى ، ونعتبر معظم إدراكاتنا نتيجة لتأثير هذه الصفات المحدودة فينا . فالصفات الأولية المحدودة ، مثل صفة الامتداد التى نصر على اعتبارها ذات وجود حقيقى مستقل عنا وصفة لجوهر الأشياء ، هى تلك الصفات التى تكفى لتفسير ما فى تجاربنا من نظام . أما الصفات الأخرى ، مثل اللون ، فنردها إلى المجال الذاتى ونعتبرها مجرد تأثير فى أذهاننا ، فهى صفات ثانوية ، وجودها فى الشىء ظاهرى فقط .

إلا أن هذا التمييز لا تبرره سوى الحاجة العملية ؛ فتسهيل الأمور والاقتصاد فى التفكير هما وحدهما العاملان اللذان يحددان أى مجموعة من إحساساتنا سنستمر فى جعلها ذات وجود موضوعى وفى اعتبارها علة المجموعات الأخرى . والإحساسات جميعًا تتساوى فى حقها فى الموضوعية وفى ميلها إلى أن يكون لها وجود موضوعى ، لأنها جميعاً سابقة لعملية التفكير التى بها نفصل المفهوم عن مقوماته المادية ، والشىء عن تجاربنا له .

ومعظم الصفات التى نتصورها الآن أنها تنتمى إلى الموضوعات الحقيقية هى صور بصرية ولمسية ، بينما كانت اللذات والآلام من أوائل الإحساسات التى اعتبرناها مجرد صفات ثانوية . وهذا طبيعى إذ أننا ما كنا ننجح فى ميدان الفعل لو تصورنا اللذة والألم من صفات الأشياء ذاتها . ولكن الانفعال بطبيعته فى مقدوره أن يتحول إلى وجود موضوعى ، مثله فى ذلك مثل الانطباعات الحسية تمامًا . ومن اليسير أن نفهم كيف أن الرجل البدائى ذا الوعى الفج والتجربة المحدودة ينزع إلى أن يملأ العالم بالأشباح التى تمثل مخاوفه وعواطفه بدلاً من أن يجسد المفهومات الرياضية الواضحة التى لم يكن قد كوّنها فى ذهنه بعد .

وهذه العادة الفكرية التى تتضمن نظرة سحرية تخلق الأساطير وتضفى على المادة حياة لا تزال نشيطة حيثما استغلقت علينا المعرفة ولم نجد تفسيرات آلية للأشياء . ففى ذواتنا حيث يحول قربنا من أنفسنا دون

ملاحظتها ، وفى فوضى الدوافع الإنسانية والحيوانية المعقدة ، تجدنا لا نزال نتحدث عن سلطان الإرادة والفكر . ويتضح هذا أيضًا فى مناقشتنا للمشكلات الدينية والكونية المعتمة . وأما فى المجالات الأخرى للحياة حيث أحرز العلم تقدمًا كبيراً فلن يكون فى وسعنا الآن أن نمزج عناصر انفعالية أو عاطفية بتصورنا للحقيقة . ففى هذه المجالات نجد أن تصورنا للأشياء يتألف فقط من عناصر إدراكية حسية أى من فكرة الشكل وفكرة الحركة .

إلا أن الحالة التى تشذ عن هذه القاعدة هى حالة الجمال فى الأشياء . فالجمال عنصر انفعالى ، أى لذة من لذاتنا ، ومع ذلك فنحن نعتبره صفة فى الأشياء . ولكننا نستطيع الآن أن نفهم طبيعة هذه الحالة الشاذة . فهى إحدى رواسب النزعة التى كانت تشمل شتى ضروب الإدراك فى وقت ما ، والتى تجعل من كل أثر يولده الشىء فينا عنصراً من العناصر التى يتألف منها تصورنا لطبيعة هذا الشىء . إن التصور العلمى للشىء هو بمثابة التجريد الشديد الذى يتجزئ قدراً يسيراً من جمهرة الإدراكات والاستجابات التى يولدها هذا الشىء . أما التصور الجمالى له فهو أقل تجريداً لأنه يحتفظ بالاستجابة العاطفية ، وباللذة التى تصاحب الإدراك باعتبارها جزءاً لا يتجزأ من الشىء المدرك .

وليس من الصعب أن نتبين لماذا بقيت هذه النزعة لتحويل الانفعال إلى موضوع خارجى فى حالة الإحساس بالجمال ، فى الوقت الذى

اختلفت فيه من الميادين الأخرى . فمعظم اللذات التى تولدها الأشياء يسهل التمييز بينها وبين إدراكنا لهذه الأشياء ؛ إذ يتعين للموضوع أن نقربه من عضو معين مثل اللسان أو نجرعه كالنبيذ أو نستخدمه ونؤثر فيه على نحو ما قبل أن تنشأ اللذة لدينا . فارتباط اللذة بالعناصر الحسية الأخرى المتعلقة بها ليس وثيقًا بحيث يستحيل فصلهما ، وإنما يمكن الفصل بين اللذة والإدراك فصلاً زمنيًا ، أو يمكن تحديد موضع اللذة فى عضو معين من الجسد ، ومن ثم يسهل تمييز اللذة باعتبارها أثرًا فينا لا باعتبارها صفة فى الشىء الخارجى . ولكن حينما تكون عملية الإدراك ذاتها عملية لذيذة كما هى الحال فى معظم الأحيان ، وحينما تكون العملية الذهنية التى عن طريقها تترابط العناصر الحسية فتتخذ وجودًا خارجيًا ، ويتولد تصورنا لشكل الشىء وجوهره - حينما تكون هذه العملية ذاتها بطبيعتها مصدر لذة ، حينئذ تنشأ لدينا لذة متصلة اتصالاً وثيقًا مباشرًا بالشىء بحيث لا يمكن فصلها عن طبيعة الشىء أو تركيبه ويبدو مصدر اللذة فى المدرك بقدر ما هو فى نفوسنا . ومن الطبيعى إذن أن نعجز فى هذه الظروف عن فصل اللذة عن الإحساسات الأخرى التى نضفى عليها وجودًا موضوعيًا . وتصبح اللذة كهذه الإحساسات صفة فى الموضوع ونميز بينها وبين اللذات الأخرى التى لا تتحد بإدراكنا للأشياء بأن نطلق عليها اسم « الجمال » .

١١- تعريف الجمال

لقد وصلنا الآن إلى تعريفنا للجمال الذى هو - فى حدود تحليلنا وبعد تضييقنا من مجال تصورنا له - ما يلى : الجمال هو قيمة إيجابية نابعة من طبيعة الشىء خلعنا عليها وجوداً موضوعيًا . أو فى لغة أقل تخصصًا - الجمال هو لذة نعتبرها صفة فى الشىء ذاته .

والمقصود بهذا التعريف هو تلخيص مجموعة مختلفة من مواضع الشبه والاختلاف يجدر بنا أن نعرضها هنا عرضًا مباشراً . أولاً - الجمال قيمة ، أى أنه ليس إدراكًا لحقيقة واقعة أو لعلاقة ، وإنما هو انفعال ، انفعال لطبيعتنا الإرادية التذوقية . فلا يكون الموضوع جميلاً إذا لم يولد اللذة فى نفس أحد . والجمال الذى لا يهتم به أحد مطلقًا إنما هو تناقض فى الألفاظ .

ثانيًا - نقول إن هذه القيمة إيجابية ، أى أنها إحساس بوجود شىء حسن أو بانعدام شىء حسن (فى حالة القبح) . وهى ليست أبداً إدراكًا لشر إيجابى ، أى أنها ليست أبداً قيمة سلبية . فكوننا ذوى إحساس بالجمال إنما هو مكسب خالص لا ينتج عنه أى شر . وحينما لا يصبح القبيح أداة للتسلية أو لا يعود باعثًا على اهتمامنا بل يصبح شيئًا مقززاً فإنه يصير حينئذ شراً إيجابيًا ، ولكنه فى هذه الحالة لا يكون شراً جماليًا بل يكون شراً خلقيًا أو عمليًا . فالقضية التى تقول بأن الشر ليس إلا انعدام

الخيـر هى غالبًـا قضيـة زائفة فى ميـدان الأخلاق ، إلا أنهـا تصدق كل الصدق فى علم الجمال . فحـتى الرتابة وفساد الذوق وانحطاطه ، وغيرها من الأشياء الـتى تتصف بها الحيـاة الخالية من الجمال ليـست من الأمور القبيحة بقـدر ما هى أمور شائنة يؤسف لها . فانعدام الخـير الجمالى شر خلقى : أما الشـر الجمالى فهو شـر نسبى بحت ويعنى مقـداراً من الخير الجمالى أقل مما كنا نتوقع فى مكان وزمان معينين . إن الشكل فى ذاته لا يبعث على الألم أبدًا وإن كـانت بعض الأشكال التى هى جميلة حـقًا قد تولد رؤيتهـا لأول وهلة صدمة فى نفس المشـاهد ، فينتج عن ذلك بعض الألم ، ويكون مثل المشاهد فى هذه الحالة مـثل أم وجدت فى مهد طفلها ثوراً وليـداً بديع الخلقـة ؛ وليس الألم الذى تحس به الأم فى هذه الحـال جماليًا فى طبيعته .

وفضلاً عن ذلك فـلا ينبغى للذة الجمالـية أن تكون نتيجة للـمنفعة التى يجلبها الموضوع أو الحدث . وبعبارة أخرى أن الجمال خير مطلق أى أنه يرضى وظيفة طبيعية أو حـاجة أو ملكة جوهرية فى العقل البشرى . الجمال إذن هو قيـمة إيجابية ذاتية (بمعنى أن قيمـته فى ذاته) ، فهو لذة من اللذات . وهذان الشـرطان : الإيجابية والذاتيـة هما اللذان يفـصلان مجال الجمـال عن مجال الأخلاق الفصل الكافى . فالقيم الأخـلاقية عادة سلبية ، وهى دائمًا غـير مباشرة لأن وظيفة الأخـلاق تتعلق بتجنب الشر والسعى وراء الخير ، بينما تتعلق وظيفة الجمال بالمتعة .

وأخيراً تتميز لذات الحس عن إدراك الجمال كما يتميز الإحساس عادة عن الإدراك الحسي ، في كون العناصر التي يتألف منها إدراك الجمال تتحول إلى موضوعات ذات وجود خارجي بحيث تبدو صفات في الأشياء أكثر مما تبدو صفات في الوعي . والانتقال من الإحساس إلى الإدراك الحسي تدريجي ، وقد نتمكن أحياناً من تتبع الخطوات التي يمر بها .

وهذه هي الحال في الجمال وفي غيره من لذات الحس . فليس هناك حد فاصل واضح بينهما بل الذي يحدد قولي : « إن الشيء يسرني » أو : « إن الشيء جميل » هو درجة تحويل إحساسي إلى موضوع . وإذا كنت واعيًا بذاتي متوخيًا الدقة وروح النقد فإنني قد أستعمل إحدى هاتين العبارتين دون الأخرى ؛ أما إذا كنت تلقائيًا شديد الحساسية فربما يحدث العكس . وكلما كانت اللذة نائية معقدة وثيقة الارتباط بغيرها بدت لنا أكثر موضوعية . وقد يكون الاتحاد بين لذتين مختلفتين مصدراً للجمال الواحد . ففي المقطوعة الغنائية لشكسبير (رقم ٥٤) نجد هذه الألفاظ :

« كم يبدو الجمال أكثر جمالاً حينما يضفي عليه الصدق زينته البديعة .

إن الوردة تبدو جميلة ، إلا أننا نعدها أكثر رونقًا لذلك العطر الشذى الذى يحيا فيها .

والأزهار السقيمة لها نفس اللون الأصيل الذى للورود المعطرة ،

وهى عالقة على الأغصان تحيطها الأشواك مثل الورود ،

ومثل الورود تراها تهتز بمرح حينمـا يهب نسيم الصيف فيكشف عن براعمها المقنعة .

ومع ذلك فليس جمـالها إلا مظهراً ، وهـى تعيش دون أن يخطب ودها أحد .

وتذبل دون أن يجلها أحد ، وتموت وحيدة موحشة .

أما الورود العذبة فليست هكذا ، وإنما تصنع العطور العذبة من موتها العذب » .

وهكذا نرى أن الزينة الإضافية الواحـدة هناتجعل من اللون الذى كان مجرد مظهر وإحساس من قبل عنصراً من عناصر الجمال والصدق . وكما أن الصدق هنا هو تعاون الإدراكات فيما بينها فإن الجمال هو التعاون بين اللذات . وإذا لم يكن فى اللـون والشكل والحركـة جـمال بدون عـذوبة الرائحة فـما أحوج هذه العـذوبة ذاتها إلى اللون والشكل والحركـة حتى تتحول إلى جمال !! فلو أننا وضعنا العطر فى قارورة لما فكر أحد فى أن يصفـه بالجمال ، لأنه فى هذه الحـالة يولد فينا إحسـاسًا منفرداً أكـثر مما ينبغـى ويمكننا السيطرة عليـه تمامًا ، وليس هنالك الشىء الخـارجى الذى يسهل علينا أن ندمجه فيه . ولكن تخـيله منسابًا من الحديقة تجده يضيف جاذبية حسية إلى الأشياء (التى ندركها فى نفس الوقت الذى ندركه فيه) ويجعل منهـا أشياء جمـيلة . وهكذا يتألف الجمـال من تحويل اللذة إلى موضوع . إن الجمال هو لذة أصبحت موضوعًا .



الجزء الثانى

مادة الجمال

١٢- جميع الوظائف الإنسانية قد تخدم الإحساس بالجمال

واجبنا الآن أن نستعرض العناصر التى يتألف منها وعينا بقصد الوقوف على الدور الذى يلعبه كل منها فى إبراز الجمال فى العالم. وسنجد أنها جميعًا حينما تخدم الإحساس بالجمال تكون دائمًا مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالنشاط الفكرى الذى يحيل عناصر الوعى إلى موضوعات ذات وجود خارجى . ومتى ما دخل خيط اللذة الذهبى على هذا النسيج من الأشياء الذى يخلقه الوعى فإنه يخلع على العالم المرئى تلك الجاذبية الدقيقة الغريبة التى نسميها الجمال .

وما من وظيفة من وظائف طبيعتنا البشرية لا تستطيع أن تضيف شيئًا إلى هذه الجاذبية ، إلا أن الوظائف تتفاوت كثيرًا فى مدى الخدمة المباشرة التى تؤديها فى هذا الصدد . فمثلاً لذات البصر والسمع والمخيلة والذاكرة هى أكثر اللذات قدرة على التحول إلى موضوعات . ولكننا لن

نستطيع أن نسميها وحدها مادة الجمال إلا إذا تسرعنا فى الحكم ولم نقدر المبدأ الذى يتضمنه الجمال كما ينبغى . وسنحاول هنا أن نكتشف منابع الجمال الأخرى التى شاع إهمالها ونبين أهميتها . فالحواس الخمس وقوى النفس الثلاث ، التى تلعب هذا الدور الخطير فى السيكولوجيا التقليدية ، ليست بأى حال المنابع أو العوامل الوحيدة فى الوعى . إنها فقط تمثل تقسيمًا تقريبيًا لمضمون الوعى ، تقسيمًا غير كامل ولا ينبع من ذات الوعى . فطبيعة الحياة الإنسانية وما يطرأ عليها من تغيرات لها جذور أعمق من ذلك جدًا ، والعمليات التى تسيطر عليها ليست فى الحقيقة بهذه الصورة الواضحة .

إن الجسد الإنسانى آلة مصدر تماسكها عدة وظائف حيوية لولاها لانحلت هذه الآلة . وبعض هذه الوظائف ، مثل دوران الدم أو نمو الأنسجة وتلفها ، يبدو لأول وهلة وظائف لا واعية . ولكن إذا حدث أى خلل خطير فى هذه العمليات الجوهرية فإن ذلك يحدث تغيرات كبرى أليمة فى الوعى . وحتى التغييرات الطفيفة (فى هذه العمليات الحيوية) لا تخلو من صدى لها فى الوعى . فالمزاج التام للفرد وحالته النفسية ، وحدة انفعاله وسلطان العادة عليه سيطرة وتتابعًا ، وقدرته على الانتباه وحيوية مخيلته وعواطفه جميعًا ، كل هذه ترجع إلى تأثير هذه القوى الحيوية فيه . حقًا لا يمكننا أن نقول إن هذه القوى هى الأساس الوحيد

الذى تقوم عليه إحدى أفكاره أو عواطفه المعينة . وإنما نقول إنها الشروط التى تحدد وجود وطبيعة أفكاره وعواطفه جميعًا .

ولهذه القوى أهميتها الخاصة فيما نجده فى تجاربنا من « قيمة » ؛ فسلامة البدن تتألف منها ، وبدون الصحة الجيدة لا يمكن لأى لذة أن تكون خالصة . فهى التى تجدد دوافعنا فى وقت الفراغ ، وتوفر لنا الطاقة الفائضة التى نستغلها فى اللعب والفن والتفكير . وانجذابنا إلى هذه الأمور ، بل ووجود المجال الجمالى على الإطلاق إنما يرجعان إلى سلامة هذه العمليات الحيوية وإتقانها . ولا ترتبط اللذات التى تتضمنها هذه العمليات بموضوع محدد ولذلك فهى لا تفسر لنا الجمال النسبى فى الأشياء . إنها لذات حرة لا تتعين فى مكان بالذات وليس لها عضو جسدى خاص ظاهرًا كان أو باطنًا . ولذلك فهى تظل غير مميزة فى الوعى ، ووظيفتها أنها تضيف طرافة ورونقًا إلى الأشياء أو تخلع على العالم غلالة بديعة تعيننا على رؤية ما فيه من جمال وطرافة .

وتختلف القيمة الجمالية للوظائف الحيوية حسب ما يصحبها من عوامل فسيولوجية . فإذا كانت هذه العوامل تشجع عملية تكوين الأفكار فإنها بالطبع غالبًا ما تكسب مباهج التأمل مزيدًا من حرارتها فتجعل الإحساس بالجمال مرهفًا وتضفى على التفكير مقدارًا أكبر من الطرافة . أما تلك العوامل الفسيولوجية التى تعوق تكوين الأفكار وتنزع إلى استغراق الاهتمام كله فى إحساسات بكماء ومشاعر لا يمكن تصويرها

فإنها لا تشجع النشاط الجمـالى . وسيوضح لنا هذا الفرق التأثير المزدوج لحـالة النعاس وأحـلام اليقظة . إذ يـبدو أن ثقل النوم يسـقط أولاً على الحواس الخارجـية ويجعلها بلا شك غـير قادرة على تجريب الإحـساسات الحادة ، ولكن إذا وقف تأثير النوم عند هذا الحد فإن ذلك يزيد من حرية المخيلة ويقوى من تلوين الخيال فيبعث ويولد صوراً بالغة الجمال . وهناك نوع من الشـعـر والإبداع لا يأتى إلا فى مـثل هذه اللحظات ، ولابد أن يكون الإنسان قد سمع فى هذه اللحظات كثـيراً من الألحان الرائعة وتخيل فيها كثيراً من الملائكة والحيوانات الخرافية الغريبة .

أما إذا زادت حالة الاسـترخاء ، أو إذا كان سببـها من شأنه تعطيل عمل المخيلة أو إبطاؤه فى حين تظل الحواس متـيقظة - كما هى الحال فى الجسد المتخم بالطعام أو المجهد بالعـمل - فإنه حينئذ تنشأ لدينا حالة من عدم الحـساسية الجـمالية . إن حـالة الانتعاش التى نحس بهـا فى الهواء النقى المنشط لهـا تأثير ملحوظ على تذوقنا ، فـهى التى يعزى إليهـا قدر كبير من جمال الصباح وتميـزه عن جمال المساء الذى يختلف اختلافًا بينًا عنه . فاختلاف حالة الوظائف الحيـوية فى الحالتين يجعل المنظر الطبيعى الذى له نفس الصفـات الخارجية يولد فينا انفـعالاً مختلفًـا بحيث يصبح المنظران جمـيلين إلى درجة قصـوى وإن كـان جمالهـما يختلف اختـلافًا كبيراً .

وإنه ليكون من دواعى العجب ، بل قد يكون من دواعى الدهشة أن نكشف عن مدى العلاقة بين لذة التنفس وأكثر مثلنا العليا سمواً وروحانية . وليس من باب المجاز فحسب أن نقرن طلاقة الأنفاس بخفة النفس ، كما نقرن احتباس الأنفاس بروعة النفس . فالذى يضفى على هذه الانطباعات قوة مباشرة سابقة على كل تفكير نظرى فى مدلولاتها هو تكرار فعلى لإحساس ما فى الحلق والرئتين : إذن فوقع هذه الأشياء على أنفسنا إنما يعزى إلى هذا الإحساس الحيوى من تنفس عميق أو تنفس محبوس .

١٣- تأثير عاطفة الحب

وفى منتصف الطريق بين الوظائف الحيوية والوظائف الاجتماعية توجد الغريزة الجنسية . فلو أن الطبيعة وجدت حلاً لمشكلة التكاثر غير حل التفرقة بين الجنسين لاختلفت حياتنا العاطفية اختلافًا جوهريًا . فهذه الوظيفة الجنسية لها تأثير عميق شامل ولاسيما عند المرأة بحيث إننا لن نصل إلى فكرة صادقة عن الطبيعة البشرية إذا نحن أهملنا البحث فى علاقة الجنس بالحساسية الجمالية . إلا أننا يجب علينا ألا نتوقع وجود فرق كبير بين الرجل والمرأة فيما يتعلق بميدان الاهتمام الجمالى أو بالموضوعات التى تثير هذا الاهتمام . فالعامل المهم فى الحياة العاطفية ليس هو نوع الجنس الذى ينتمى إليه الحيوان وإنما كونه ينتمى إلى أحد

الجنسين على الإطلاق . وإذا درسنا المشكلة الصعبة التى كان على الطبيعة أن تحلها حينما عمدت إلى التناسل ، وما يتطلبه التناسل من تكيف دقيق فى الغريزة ، فسنرى أن نظام الاستجابة والحساسية الذى يلزم وجوده فى الفرد هو نفسه موجود فى كلا الجنسين ، كما أن الجهاز التناسلى ذاته هو فى جوهره نفس الجهاز الذى نجده عند الذكر والأنثى على السواء . فأفراد الأنواع المختلفة بل وأفراد المملكة الحيوانية كلها لهم نفس المزاج الجنسى وإن كان الموضوع المعين الذى هيئ لكى يثير الاستجابة الجنسية الكاملة يختلف بالطبع من نوع إلى آخر ، بل وحسب الجنس الذى ينتمى إليه الفرد .

ولو كنا بصدد دراسة فلسفة الحب بدلاً من فلسفة الجمال لكانت مشكلتنا هى اكتشاف الجهاز الذى يوجه بالتدريج هذه الحساسية الأساسية التى يشترك فيها جميع الحيوانات من كلا الجنسين إلى موضوعات أكثر تحديدًا طول الوقت ، أولاً إلى نوع معين ثم إلى جنس معين وأخيرًا إلى فرد بالذات . فلا يكفى أن يكون الجهاز التناسلى مختلفًا لدى الجنسين . وإنما يلزم وجود علاقة هذا الجهاز والحواس الخارجية بحيث يتسنى للحيوان أن يدرك موضوع اهتمامه الصحيح ويسعى وراءه .

وحالة الفرد الذى يظل مخلصًا طول عمره لرفيقه - وقد يكون حبه لهذا الرفيق يائسًا لم ينل مأربه منه - إنما تمثل لنا أقصى درجات هذا التمييز . بل إن التمييز فى هذه الحالة يتعدى المنفعة التى وجد لأجلها فى

الطبيعة على العموم ؛ إذ أن الغـرض من التميز هو التكاثر بينما فى هذه الحالة لا يؤدى التمييز إلى التكاثر . ومن الواضح أن تمييز الغريـزة فيما يتعلق بالجنس والسن والنوع لازم لكى تنجح الغـريزة باعتـبارها وسـيلة للتكاثر . وحينمـا لا تكون القدرة على التمييـز كاملة - وغالبًـا ما تكون غير كاملة - فإننا نجد الكثيـر من التخبط والضياع . إلا أن عنف الغريزة وإخلاصها يعوضان عما يعوزها من الدقة . وهكذا نجد أن جزءًا كبيرًا من الطاقة الحيـوية تستغرقه هذه الوظيـفة التى لا يتحقق فيـها التكيف التام . والنظام المثالى الذى يستطيع أن يتصوره الإنســان والذى يوفر لنا الاقتصاد كل الاقتصاد هو ما يلى : أن تكون الأنثى التى هى أكثر الإناث صلاحية للحمل من ذكر معين هى الأنثى الوحيدة التى تثير شهوته ، وألا تثير فيه هذه الشـهوة إلا فى الأوقـات التى تناسب حملهـا منه فحسب . وهكذا تتحرر طاقـته واهتمامـه فى غير هذه الأوقات من مطالب الغـريزة الجنسية فيصرفهما فى تنشيط ملكات الطبيعة البشرية الأخرى .

ولو تحقق هذا النظام المثـالى لأصبحت الغـريزة الجنسية كغـيرها من الغرائز التى تتصف بالدقة والكمـال فى التكيف تقوم بنشاطها بدون وعى منا ، ولافتـقدنا آثارها الثانوية التى هى وحـدها موضع اهتمام الجمـال . فهذا الـضياع الذى تنطوى عليه الغـريزة الجنسية أو هذه الاشعـاعات التى تشعها هى التى تضفى الحرارة على الجمال . فكما أن القيثارة التى صنعت لكى تهتـز حين تلمسهـا الأصابع تكون مصدرًا لبـعض الموسيقى حـينما

تهزها الريح ، كـذلك نجد أن طبيـعة الرجل التى هى بالضـرورة شديدة التأثر بالمرأة ، تصبح فى الوقت نفسه حساسة إزاء المؤثرات الأخرى وقادرة على الإحسـاس بالرقة والحنان إزاء كل موضوع . فـقدرتنا على الحب هى التى تخلع على تأملنا هذا الوهج الدافئ الذى بدونه قد يعـجز الجمال عن الظهور . إن العنصر العـاطفى للحساسية الجـمالية ، والذى لولاه لكانت إدراكيـة ورياضية بدلاً من كـونها جمـالية ، إنما يرجع بكليـته إلى إثارة تكويننا الجنسى إثارة خفيفة ومن بعيد .

وما كـانت الجاذبيـة الجنسيـة لتستطـيع أن تؤدى عملها عـلى الوجه الكامل لو لم يسبقها انجذاب الحواس . إذ لابد للعين والأذن أن يسحرهما ويبهـرهما الموضـوع الذى قضت الطبـيعة على الكائـن أن يسعى وراءه . ولهذا السبب نجد أن كلا الجنسين قد نشأت فـيهما مميزات جنسية ثانوية ، وفى الوقت نفـسه نجد أن الانفـعالات الجنسـية قد اتسع مـجالهـا بحيث أصبـحت تثيرها مـوضوعات ثانوية متـعددة . فنجد أن اللون والرشـاقة والشكل التى أصبـحت تثير الانفـعال الجنسى وصـارت من العوامل التى ترشد الفرد إلى الاخـتيار الجنسى ، نجد أن هذه الصفات تكتـسب جاذبية معـينة فى ذاتها ، أى قبل أن تقـوم بوظيفتـها الجنسـيـة . وليس السبب الوحيد فى وجـود هذه الجاذبية ما يمكن تسمـيته سببـًا غائيًا بمعنى أن هذه الصفات كانت فى المـاضى وسيلة مفيدة تستهـدف تحقيق التناسل . وإنما السبب فى قوة تأثير هذه الأشياء وحـدته يرجع إلى كونها فى الوقت نفسه

تثير دوافع جنسية عميقة . ولكن ليس معنى ذلك أن المشاعر التى تثيرها هذه الأشياء ترتبط بصور أو أفكار جنسية معينة ، بل إن هذه الصور الجنسية لا تطرأ فى ذهن الشخص الحيى غير المجرب حتى فى عواطفه التى من الواضح أنها عواطف جنسية ، مثل عواطف الحب والغيرة .

ويجب أن نسمى هذه الموضوعات الثانوية التى هى من أبرز عناصر الجمال موضوعات جنسية لهذين السببين : أولهما أن ظروف الوظيفة الجنسية قد ساعدت على إيجادها فى الجنس البشرى . والسبب الثانى هو أنها تستمد معظم جاذبيتها من اشتراك حياتنا الجنسية فيما تولده من استجابات .

ولو أراد المرء أن يخلق كائنًا له ميل كبير إلى الجمال لما وجد ما هو خير من الجنس يمنحه إياه لتحقيق مآربه . ولو لم يكن الفرد مجبراً على الاتحاد بفرد آخر لكى يتكاثر ويرعى ذريته لظل فى حالة وحشية من الاستقلال ولما كان فى حاجة لأن يجذب بصره منظر أى شىء أو أن يحس بحنين إلى أى شىء . ولكن الجنس يضفى على الفرد غريزة قوية صامتة تحمله جسداً وروحًا نحو فرد آخر دائمًا ، وتجعل من أحب الأشياء إلى نفسه اختيار رفيق له والسعى إلى الحصول عليه ، كما تجعل امتلاكه لهذا الرفيق مصحوبًا بأكثر اللذات حدة وتنافسه مع الغير عليه مقرونًا بأعنف الغضب ، وتخلع على وحدته كآبة أبدية .

وما الذى نحتاج إليه أكثر من ذلك، حتى يصبح العالم مشبعًا بأعمق المعانى والجمال ؟ إذ يركز الفرد اهتمامه على موضوع محدد ويعتبر كل ما يولده فى نفسه من أثر قوى أو صفات فى هذا الموضوع . بل إن الآثار التى يولدها فى نفسه هذا الموضوع آثار عميقة جارفة : فهو يهزه ويمس أعماق روحه ، ويبرز ما فيها من كنوز إلى عالم الشعور ، فإذا بالخيال يبعث والقلب يستيقظ لأول مرة . وتتبلور هذه القيم الجديدة حول ما يعرض على العقل من موضوعات . فإذا شغلت خيال المرء صورة شخص واحد كانت لصفاته القدرة على إيجاد هذه الثورة فى نفس هذا المرء فإن القيم فى هذه الحالة تتجمع حول هذه الصورة ويصبح موضوع اهتمام المرء كاملاً فى نظره وحينئذ نقول إن هذا المرء فى علاقة حب [1] . أما إذا لم يظهر المؤثر فى صورة محددة فإن القيم التى تبعث تنتشر فى العالم بأسره وحينئذ نصف أنفسنا بأننا أصبحنا نعشق الطبيعة وبأننا اكتشفنا ما فى الأشياء من معنى وجمال .

ويتركز هذا النوع من الاهتمام إلى حد ما فى الموضوع الحقيقى للعاطفة الجنسية ، وفى المميزات الخاصة للجنس الآخر . ولذلك نجد أن المرأة هى أجمل موضوع فى نظر الرجل وأن الرجل هو أكثر الموضوعات إثارة لاهتمام المرأة وإن كان ما فى المرأة من حياء يمنعها من الاعتراف

---

(١) قارن ستندال Stendhal, De l'amour, passim. .

بذلك . إلا أن آثار هذه الاستجابة الأساسية البدائية أعم من ذلك بكثير . فليس الجنس موضوع العاطفة الجنسية الوحيد : وإنما نجد أنه عندما لا يجد الحب موضوعه الخاص ، أى عندما لا يهزم الحب ذاته ، أو عندما يضحى به فى سبيل شىء آخر تندلع نار الحب المكبوتة فى اتجاهات أخرى عديدة . من هذه الاتجاهات الورع الدينى والتحمس فى حب الإنسانية عامة ، وحب الحيوانات الأليفة ، ولا يقل عن هذه الأشياء سعادة حب الطبيعة والفن ، فغالبًا ما تكون الطبيعة معشوقة ثانية تعزينا عن فقدان المعشوقة الأولى . وحينئذ تفيض العاطفة وتغمر بمياهها المناطق المجاورة التى كانت دائمًا فى الماضى ترويها فى الخفاء . فالجهاز العصبى المتعلق بالجنس ، بما فيه من فروع متشعبة بالضرورة وبما له من ارتباطات بعيدة المدى فى الذهن ، لابد أن تثيره إلى حد ما موضوعات أخرى غير موضوعه الخاص أو موضوعه النهائى ؛ ولا سيما فى حالة الإنسان الذى يختلف عن بعض صور الحياة الدنيا فى أن غرائزه ليست متميزة تمامًا ولا تنشط فى فترات معينة متقطعة وإنما هى دائمًا فى حالة نشاط جزئى ولا تكون أبدًا منعزلة فى نشاطها . وهكذا نستطيع أن نقول إن الطبيعة بأسرها موضوع ثانوى للعاطفة الجنسية بالنسبة للإنسان ، وأن ما يراه فى الطبيعة من جمال إنما يرجع إلى حد بعيد إلى ذلك .

١٤- الغرائز الاجتماعية وأثرها الجمالى

ولم توجد وظيفة التكاثر تغيرات مباشرة فى الجسد والذهن فحسب وإنما أوجدت أيضًا مجموعة من النظم الاجتماعية مردها الغرائز والعادات الاجتماعية اللازمة للإنسان . وهذه المشاعر الاجتماعية مثل مشاعر الأبوة والوطنية أو مجرد الرغبة فى التجمع أو الاشتراك فى حياة الجماعة ليست لها قيمة جمالية مباشرة كبيرة ، وإن كانت - كما يبدو فى حالة البدع « المودات » - ذات أهمية فى تحديد شيوع الذوق ومدة بقائه . إلا أنها عن طريق غير مباشر لها أهمية عظمى ، وتلعب دوراً كبيراً فى بعض الفنون مثل فن الشعر حيث لا يتوقف التأثير على الحواس بقدر ما يعتمد على المعنى . وتزداد قيمة العمل الفنى بنجاحه فى مخاطبة مواضع الاهتمام الإنسانى ، وليست مواضع الاهتمام هذه جمالية فى ذاتها ، إلا أنها تساعد على تركيز الانتباه وتوفر المادة اللازمة للفنون كما تزيد من قوة التذوق الجمالى . وهكذا ففهم عاطفة الحب لازم لتذوق كثير من الأغانى والمسرحيات والروايات وطائفة غير قليلة من التآليف الموسيقية ونتاج الفنون التشكيلية .

إلا أننا يجب أن نرجئ مناقشة هذه المسائل حتى نكون على استعداد لدراسة موضوع التعبير ، الذى هو أكثر عناصر التأثير تعقيداً . ويكفينا هنا أن نبين السبب فى أن الدوافع الاجتماعية التى تتألف السعادة فى معظمها من إشباعها هى أقل الدوافع تعضيداً للجمال . وقد يعيننا ذلك

على زيادة فهم ما بين علم الجمال وعلم الأخلاق حين يتخذ اللذة أساسًا له ، (hedonics) ما بينهما من علاقات ، وعلى توضيح طبيعة عملية تحويل الإحساس إلى موضوع ، وهى العملية التى كما رأينا تميز الجمال من اللذة .

فطالما تصورنا السعادة كما قد يتصورها الشاعر ، أى فى حدود عناصرها العاطفية والحسية المباشرة ، وطالما كنا نعيش فى اللحظة ونجعل سعادتنا تتألف من أبسط الأشياء مثل التنفس والإبصار والسمع والحب والنوع ، طالما كنا نفعل ذلك كانت سعادتنا من نفس الجوهر ومن نفس العناصر التى منها تأتلف متعتنا الجمالية ، لأن سعادتنا فى هذه الحالة تتكون فى الواقع من متعة جمالية . غير أن الشعراء والفنانين على الرغم مما يستمتعون به من متع جمالية مباشرة فلا يعدون أفرادًا سعداء . بل إنهم أنفسهم غالبًا ما يرفعون أصواتهم برثاء أنفسهم ، ويرون أن أظهر ما يميزهم هو شقاؤهم البالغ . ومصدر ذلك هو حدة انفعالاتهم وعدم ثباتها وتهورهم وغرابة أطوارهم فى عاداتهم الاجتماعية . فبينما تغلب عليهم الوظائف الحسية والحيوية ترى غرائزهم الاجتماعية عندهم فى المكان الثانى ، بل غالبًا ما يسودها الاضطراب ؛ فما قوام شقائهم إلا إحساسهم بعدم صلاحيتهم للعيش فى العالم الذى يولدون فيه .

إلا أن الإنسان حيوان اجتماعى أولاً ، وتكاد تكون حاجاته الاجتماعية فى أهمية وظائفه الحيوية ، بل إنه أكثر وعيًا بها منه بوظائفه

الحيوية . ولا ريب أن العناصر الأساسية للسعادة هى الصداقة والغنى والشهرة والسلطان والنفوذ بالإضافة إلى الحياة العائلية . ولا تتألف هذه من صور محددة المعالم لما تكون عليه موضوعاتها إلا على نحو هو غاية فى القصور ؛ فنحن لا نحس بالرغبة فى هذه الأشياء أو نعى وجودها أو انعدامها من حياتنا إلا حينما نفكر ونضع الخطط للمستقبل أو نتأمل كلام الناس بما يتضمنه من احتقار لنا أو إعجاب بنا ، أو نتصور المواقف التى يمكن لما فينا من فضائل أن تظهر فيها على نحو أبرز أو التى تزيد من شهرتنا أو سلطاننا ، أو حينما نقارن حياتنا بحيوات الآخرين وما إلى ذلك من عمليات التفكير الواعى . ولا يعترينا إحساس عميق بالخوف أو الشك أو العزلة إلا حينما نتأمل حياتنا على نحو واعٍ ، ولذلك فلا تستطيع هذه الإحساسات أن تصبح بسهولة صفات فى الموضوعات الخارجية . أما إذا قدر لها أن تصبح كذلك فحينئذ تكتسب قيمة جمالية كبرى . « فالبيت » مثلاً الذى هو بمدلوله الاجتماعى تصور للسعادة يصبح تصوراً جماليًا أو شيئًا جميلاً حينما يتحقق فى شكل كوخ وحديقة . وفى هذه الحالة تتحول السعادة إلى موضوع ويكتسب الموضوع جمالاً .

غير أنه يندر أن تصبح الموضوعات الاجتماعية جمالية على هذا النحو ، وذلك إذ لا يمكن تصورها بالخيال بهذه الدرجة من التحديد . فهى عادة مجردة ومشتتة وتتألف موادها من عناصر لفظية أكثر مما تتألف

من عناصر حسية . ولذلك، فلا يمكن تحويل ما يصاحبها من انفعالات كبرى إلى جمال على نحو مباشر . وإذا كان الفنانون والشعراء غير سعداء فذلك لأنهم في نهاية الأمر لا يحفلون بالسعادة . إذ لا يستطيعون أن ينشدوها على نحو جدى لأن العناصر التى تتكون منها ليست عناصر جمالية ؛ ولما كانوا يعشقون الجمال فإنك تجدهم يهملون بل ويحتقرون تلك الفضائل الاجتماعية التى تتألف السعادة من ممارستها والتى تخلو من الجمال . ومن جهة أخرى نجد أن أولئك الذين ينشدون السعادة ولا يتصورونها إلا فى الحدود التقليدية المجردة مثل المال والنجاح والحياة المحترمة كثيراً ما يفقدون ذلك الجزء الأساسى الحقيقى من السعادة الذى ينساب من الحواس والمخيلة وهذا هو الجزء الذى يدعوه « الجمال » فى الحياة ، إذ يمكن للجمال أيضاً أن يكون سبباً من أسباب السعادة وعاملاً من العوامل التى تتكون منها . ومع ذلك فالسعادة التى تنشأ عن حب الجمال إما أن تكون مسرفة فى جانبها الحسى بحيث يعوزها الثبات ، وإما أن تغرق في الروحانية وفى التعلق بما يكون غاية الغايات بحيث لا تصبح سعادة فى نظر العقلية الدنيوية .

١٥- الحواس الدنيا

إنه على الرغم من أن حواس اللمس والذوق والشم قابلة بغير شك للتطور الفسيح ، إلا أنها لا تخدم الأغراض العقلية لدى الإنسان بمثل ما

تفعل حاستا البصر والسمع . فهى تظل عادة فى مؤخرة الوعى وتقدم لنا أقل مقدار من الأفكار التى يمكن تحويلها إلى موضوعات ولذلك كان من الطبيعى أن تظل اللذات المتعلقة بها منفصلة بدورها فلا تستخدم لأغراض تذوق الطبيعة . لذلك سميت هذه الحواس بالحواس غير الجمالية وبأنها حواس دنيا . وإذا كان هذا الوصف صادقًا ، وليس فى صدقه من شك ، فلا يرجع ذلك إلى أن هذه الحواس فى ذاتها وضيعة أو حيوانية وإنما يرجع إلى طبيعة الوظيفة التى تقوم بها فى تجاربنا . فمن العيوب الكبرى فى حاستى الشم واللمس ، مثلهما فى ذلك مثل حاسة السمع ، كونهما فى ذاتهما غير مكانيتين : ولذلك لا تصلحان لتمثل الطبيعة ؛ لأن الطبيعة لا يمكن تصورها تصوراً دقيقًا إلا فى حدود مكانية [1] . وفضلاً عن ذلك فهما لم تبلغا درجة النظام التى بلغتها الأصوات ولذلك فلا تبعثان على نشاط للإحساسات الذاتية مما يمكن مقارنته بالموسيقى فى إثارته للاهتمام .

كذلك يرجع تحويل الأشكال الموسيقية إلى موضوعات خارجية إلى ما تتصف به تلك الأشكال من ثبات وتعقيد ؛ فنحن نتصورها كما نتصور

---

(١) ليس هذا مجالاً لمناقشة القيمة الميتافيزيقية لفكرة المكان . ويكفينا هنا أن نبين أنه فيما يتعلق بالتجربة الإنسانية نجد أن المعرفة النافعة لبيئتنا لا يمكن الحصول عليها إلا من خلال رموز مكانية . وسواء أكانت أسباب ذلك ضرورية أم عرضية فهذه هى اللغة التى يتحتم على العقل أن يستخدمها إذا كان يستهدف الوضوح والدقة .

الألفاظ موجودة فى وسط اجتماعى ، ويمكنها أن تكون جميلة دون أن تتحقق فيها صفة المكان . أما الطعوم فلم يكن من المستطاع تصنيفها وتميزها على هذا النحو الدقيق الكلى ؛ فلا تمكننا أداة الإحساس هنا كما تمكننا الأذن من التمييز الدقيق الثابت . وعلى الرغم من أن الناس كافة يمارسون فن مزج الصحاف « الأطباق » المختلفة وشتى صنوف النبيذ كل بحسب قدرته واهتمامه فإن المادة التى يستخدمها هذا الفن يصعب تمثيلها أو تصورها بحيث تصبح جميلة . ولذلك يظل هذا الفن فى نطاق اللذة فحسب ويعتبر فنًا مفيدًا أكثر منه فنًا جميلاً .

وقد عمد إلى استخدام هذه الحواس الدنيا دائمًا أولئك الذين يمكن تسميتهم « فنانى الحياة » إذا جاز أن نستخدم هذه العبارة قاصدين بها أولئك الذين يجملون من حياتهم الاجتماعية والمنزلية . والمثل الأعلى للترف الشرقى – ذلك المثل الذى لن يفقد جاذبيته أبدًا لما فيه من عناصر تهيم بها الطبيعة البشرية – يتألف فى نظرنا من حديقة فيحاء وطعام شهى وبخور وعطور وأشياء ناعمة الملمس وألوان زاهية . ومع ذلك فلم يحاول شعراء الشمال أن يثيروا هذه الصور فى حدتها الحسية دون أن يقللوا من هذه الحدة عادة بوساطة اللمسات الخيالية . فنجد مثلاً هذه الأبيات عند كيتس :

« ومازالت راقدة فى نومها ذى الجفون الزرقاء

مدثرة فى غطائها الأبيض الناصع الناعم المعطر

في حين راح هو يحضر من الغرفة كومة من التفاح المسكر

والسفرجل والبرقوق والقرع العسلى

ومن ضروب الرب ما هو أكثر نعومة من القشدة

والشراب المتألق الممزوج بشيء من القرفة .

والمن والبلح الذى حملته السفن من مدينة فاس

وكل ما لذ وطاب من سمرقند ذات الحرير إلى لبنان

ذات أشجار الأرز »

ونشاهد فيها أن كيتس ذاته الذى هو أكثر الشعراء الإنجليز حسية ، والذى كان يسيطر عليه حبه للجمال ، لم يستطع أن يظل طويلاً فى ميدان العناصر الأولية للجمال ، وإنما كان لابد له أن يحلق بخياله إلى مستوى أسمى من ذلك . وإذا كنا نقلق لهذه العناصر الحسية فلا يلبث أن يزول قلقنا حينما نجد الإشارة إلى كون البلح قد حملته السفن من مراكش وإلى جمال أشجار الأرز بلبنان الذى لا يجد حتى المتطهرون الأتقياء حرجًا فى التغنى به بحيث نستمتع بهذا الوصف دون أيما حرج ونوفق بين ضميرنا وبين هذا الإغراق فى الحسيات الذى لا يتلاءم مع روح المسيحية !

لكن ربما نكون قد دنونا من يوم يقل فيه الحرج إزاء الجمال المحسوس حيث يقيم الشعر وغيره من الفنون فى موطن قريب من منبع الإلهام كله ؛ لأنه إذا لم يكن فى العقل شىء لم يسبق وجوده فى إدراكات الحس فما أصدق هذا القول على الخيال ذاته الذى لابد لمادته أن توجد فى عالم الحس أولاً . فلو لم تكن أشجار الأرز بلبنان تبسط ظلالها المريحة وتهب الرياح فى أغصانها المتشابكة فيسمع حفيفها ، ولو لم تكن لبنان بلدًا تسر لرؤيته العين ، أو تلتذ له الحواس ، لما أصبحت موضوعًا شعريًا أو موضوعًا يليق بالشاعر أن يشير إليه كما يفعل هنا . وما كان للفظة « فاس » قيمة خيالية لو لم يحس المسافر إليها بنشوة الشمس المتأججة ، وبحنين الترف الشرقى ، أو لو لم يصح بها ذلك المسافر قائلاً كما فعل الجندى البريطانى وسط أخلاقيات بلده الكئيبة :

« خذنى إلى مكان ما شرق السويس

حيث ينعدم الفرق بين الأفضل والأخس

حيث لا توجد الوصايا العشر

وحيث يستطيع المرء أن يطفئ غلة ظمئه » .

وما كان لسمرقند أى قيمة بدون سر الصحراء وغرابة القوافل ، وما كانت السفن موضوعات شعرية لو لم يكن فى البحر أصوات وزبد ، ولو لم تكن الرياح تقاومها والمجاديف عسيرة التحريك ، ولو لم يكن بها دقة

وقلاع يصعب نشرها . إن الخيال ليستمد حياته من هذه الإحساسات الحقيقية التي هي مصدر ما فى الإيحاءات من قوة . حقًا إن شطحات الخيال ذاتها مصدر لذة ؛ إلا أن سمو الشيء البعيد النائي على الشيء الحاضر إنما يرجع إلى كمية اللذات العديدة المتباينة التي يوحي بها بالقياس إلى اللذات المحدودة الفقيرة التي نحس بها فعلاً في أية لحظة من اللحظات .

١٦- الصوت

من عيوب الصوت - شأنه في ذلك شأن الحواس الدنيا - أنه ليس بذي صفة مكانية بحكم طبيعته . ولذلك فلا يكون الصوت جزءاً من العالم الخارجي كما نجرده لأنفسنا على نحو ملائم ، كلا ولا يمكن لنشوات الأذن أن تصبح صفات في « الأشياء » بالمعنى الحرفي لهذه الكلمة . إلا أن الأصوات تتدرج في المقام على نحو مستمر بديع ، وتتحقق في أطوالها علاقات من الممكن قياسها بحيث ينتج عنها موضوع يوشك أن يبلغ تركب عناصره وفي إمكان وصفه مبلغ الأشياء المرئية . فالذي يضفي قيمة على الأشكال المكانية من حيث هي وسيلة لوصف البيئة ، هو أنه يمكننا بسهولة أن نميز بين الموضوعات المكانية ونقارنها بعضها ببعض ، أي أنه يمكن قياسها ، على العكس من الإحساسات اللامكانية التي يتعذر عادة قياسها . إلا أن الأصوات بدورها يمكن قياسها

داخل حدودها : فلها مقامات وأطوال تسهل مقارنتها ، ومن الممكن أن توجد تراكيب محدودة مميزة من هذه العناصر الحسية هي في الحقيقة « أشياء » مثلها في ذلك مثل المقاعد والمناضد تمامًا . وليس معنى ذلك أن القطعة الموسيقية أو التركيب الموسيقى موجود على نحو صوفى ، فى شكل جزء من موسيقى الأجرام السماوية التى لا يسمعها أحد بالفعل ، بل معناه أن الأشياء المرئية نفسها هى بدورها أيضًا - فى نظر الفلسفة النقدية - إمكانات للإحساس لا أكثر ولا أقل . فالعالم الحقيقى هو مجرد ظل لوثوقنا - فى حالة السلامة العقلية - بما عسى أن يقع لنا من تجربة ؛ ولك أن تخلع صفة الموضوعية على أية صورة من خلق الفكر مادامت تتحقق فيها درجة كافية من المضمون والتماسك والفردية بحيث يمكن وصفها وتمييزها ؛ وهى كلها صفات تتوافر فى الأفكار المسموعة كما تتوافر فى الأفكار المكانية سواء بسواء .

فهنالك إذن ما يسوغ إلى حد ما قول شوبنهور الذى قاله بعد تأمل ، وهو أن الموسيقى تكرار لعالم الحواس بأسره وأنها طريقة أخرى للتعبير عن الإرادة أو الجوهر الباطن . فلا شك أن عالم الصوت له القدرة على التنوع اللامتناهى ، ولو كانت حاسة السمع لدينا مرهفة حقًا لأدركنا أن عالم السمع له أيضًا القدرة على الامتداد اللامتناهى . وهو لا يقل عن عالم المادة فى إثارة اهتمامنا وإيقاظ انفعالاتنا . وله بالقوة من المعنى ما لا يقل عن عالم المادة . إلا أنه بالفعل أقل ثباتًا وأصعب استخدامًا ،

ولذلك فـالموسيـقى التى تعتـمد علـى المواد الصوتيـة إنما هى أقل الفنون إنسانية وتعليمًا وإن كانت أكثرها صفاء وتأثيراً .

وتقوم لذة الأصوات على أساس فيزيقى بسيط . فجميع الإحساسات لا تكون مصدر لذة إلا حـينما تقع بين درجات معـينة من الحدة . ولكن الأذن تسـتطيع أن تمـيـز بسهـولة بين الأصـوات التى هى فى ذاتهـا غيـر شائقـة ، إن لم تكن تحـدث الضيق فى النفس ، وبين النغمـات التى لها جاذبـية لا يغـفل عنها الإنسـان . ويصبح الصـوت نغمـة حينمـا تتكرر النبضات الهـوائية التى تحدثه على فترات منتظمة . أمـا إذا لم يتحقق هذا التكرار المنتظم للموجات فإن الصوت يصبح مجرد ضوضاء . وسرعة هذه الدقات المنتظمـة تحدد مقـام الأنغام . والذى يميز صـوتين من نفس المقام والحدة هو اختلافهما فى مـدى تعقيد الموجات فى الهواء . ولذلك كانت القدرة على التـمييز بين الموجـات المختلفة فى الهواء المذبذب شـرطًا لازمًا للإحسـاس بالموسقى . فلـكل موجة طولها الخاص ، وما نسمـيه ضوضاء ليس إلا خليطًا من نغمات بلغ التعقيد فيـها حداً بعيداً بحيث يتعذر على سمعنا أو انتباهنا التمييز بينها .

ونجد هنا فى بداية موضـوعنا مثلاً واضحًـا للصراع بين المبادئ الذى يظهر فى شـتى مظاهر الجماليـات والذى هو مصدر التـضارب فى الذوق ويفسـر لنا هذا التضـارب . فلما كنـا نسمع النغـمة حينمـا يمكننا تمـييز مجمـوعة من الذبذبات المنتظمة من فوضى الـصوت لذلك يبدو أن إدراك

هذا العنصر الفنـى وتقديره يعتـمدان على التجـريد ، أى على حذفنا من ميدان الانتبـاه جميع العناصر التى لا تتبع قـانونًا واحدًا بسيطًا . ويمكننا تسميـة هذا المبدأ مبدأ النقـاء . ولكن لو كان هذا المبدأ هو المبـدأ الوحيد الذى يعمل به لكانت أجمل الموسيـقى هى نغمة الشوكة الرنانة . إلا أن مثل هذه الأصوات النقية ، وإن كان الطفل يجـد فيها متعة ، لا تلبث أن تصبح مملة بعد حين . ولذلك كان لابد من التوفيق بين مبدأ النقاء ومبدأ آخر يمكننا أن نسـميه مبـدأ الاهتمام ؛ إذ لابد للمـوضوع أن يتحقق فـيه القدر الكافى من التنوع والتعبير لكى يحـافظ على اهتمامنا فلا يجعلنا نمله ولكى يثير طبيعتنا على نطاق واسع .

وحسـب ازدياد حدة حساسيتنا إما للنتائج أو للأداء ذاته ، نجد أطيب الأثر قـد اقـتــرب إمـا إلى هذا الطرف أو إلى ذلك من هـذين الطرفين النقيـضين وهما : الجمـال الممل أو التعبيـر غير الجـميل . ولكن هذين المبدأين كما هـو واضح غير متكافـئين فى الأهمية . فالطفل الذى يستمتع « بشخشاخته » أو بزمارته إنما يستمتع متـعة جمالية مهما كانت هذه المتعة من نوع فج ، ولكن الرجل المتـمكن من صنعتـه الفنية والذى يعـزف لنا قطعة موسيقية تخلو من الجاذبية الحسية تمامًا ليس بالموسيقار وإنما هو يقوم بشىء أشبه بالرياضة البدنيـة . كذلك الكاتب الذى لا تتحقق فى رواياته وقصائده إلا صفة التعبير فحسب بحيث لا يثير اهتمامنا فيها سوى معناها ومضمـونها الخلقى ليس فنانًا وإنما هو مؤرخ أو فيلسوف . وهكذا فـمبدأ

النقاء لازم وجوهرى المتأثير الجمالى ولكن مبدأ الاهتمام مبدأ ثانوى ، وإذا طبق وحده فلن ينتج لنا أى جمال .

غير أن التمييز بين هذين المبدأين ليس مطلقًا : فالإحساس البسيط مثير للاهتمام ؛ والتعقيد ، إذا أمكن تذوقه حسيًا دون أن يحتاج إدراكه إلى الفكر الاستدلالى ، هو فى ذاته جميل . وقد يوجد عمل فنى يتألف من عناصر حسية لا تبعث على اللذة ، كالكلام الذى يخلو من صفة الموسيقى ، ولكن تركيبه وتعبيره يبعثان على المتعة . كذلك قد يوجد موضوع يبعث على الاهتمام دون أن يكون له تركيب يمكن إدراكه ، مثل النغمات الموسيقية أو السماء الزرقاء . ولاشك أن الكمال هو فى اتحاد العناصر التى هى جميلة جميعًا ، وفى الأشكال التى هى فى ذاتها جميلة ، ولكن حينما يستحيل ذلك فإن الطبائع المختلفة تؤثر أن نضحى بأحد هذين المبدأين دون الآخر .

١٧- اللون

إن العين عضو حساس له قدرة هائلة على التمييز بحيث إنه يستطيع أن يميز تأثيرات أشد دقة من تأثيرات الموجات الهوائية . ويبدو أن هناك سائلاً منتشرًا فيما بين النجوم من مكان ، لأنه سرعان ما يصل إلينا الضوء المنبعث من أبعد نجم عنا . ولا نستطيع أن نفهم كيف يمكننا أن ندرك هذا الاشعاع الضوئى ، الذى ينبع من مناطق خارج مجال الغلاف

الجوى للأرض ، بدون وساطة أى شىء . والوسيط الذى نفترض وجوده هو الأثير . ومن طبيعته أنه قادر على التذبذب السريع بحيث ينتشر بذباته فى جميع الاتجاهات مثلما تنتشر موجات الصوت . إلا أن ذبذبات الضوء أسرع من موجات الصوت بكثير ، ويسهل علينا إدراك ذلك من الكثير من المشاهدات العامة مثل سماع الرعد بعد مضى فترة زمنية ملحوظة من رؤية البرق . ولما كانت الطبيعة يملؤها هذا السائل الحساس الذى ينشر ذبذبات الضوء التى تنشأ فى أى نقطة إلى جميع المسافات ، ولما كانت هذه الذبذبات تنعكس كلها أو بعضها حينما يعترض طريقها جسم صلب ، فقد أصبح من المفيد جداً لكل حيوان أن ينمى فى نفسه عضواً يتميز بحساسية إزاء هذه الذبذبات ، أى يتميز بحساسية للضوء . فبهذه الوسيلة يتقبل الذهن انطباعات مباشرة للأشياء البعيدة ، انطباعات تحددها طبيعة هذه الأشياء .

ولابد أن يكون هذا هو سر أهمية البصر الأولية فى إدراكنا الحسى مما يجعل النور الرمزى الطبيعى للمعرفة . وحينما جاء الوقت الذى قفز فيه العقل الانسانى قفزته الميتافيزيقية الكبرى ، فتخيل لمضمونه وجوداً دائمًا مستقلاً عن العقل ، أو بعبارة أخرى ، حينما أخذ العقل يتصور « الأشياء » فإنه كان لزامًا عليه أن يبنى تصوره لهذه الأشياء أو يركب أفكاره عنها من المادة التى كانت حاضرة بالفعل فى العقل . إلا أن أكثر هذه المادة صلاحية لعملية التركيب هذه هى ما تجمعه العين ؛ فالعين هى

التى تربط بيننا وبين بيئتنا الحقيقية على أوسع نطاق ، وهى التى تنذرنا بأسرع ما يمكن بما ستتلقاه من انطباعات . إن للبصر وظيفة تنبؤية ؛ ونحن لا نهتم به لذاته بقدر ما نهتم بما يوحى به من الأشياء التى ستلحقه . والبصر وسيلة تقدم إلينا سيكولوجيًا ما هو غائب عمليًا . ولما كان جوهر الشيء معناه وجوده فى غيابنا كنا لذلك نتصور الأشياء على نحو تلقائى فى حدود البصر .

البصر إذن هو الإدراك الحسى بمدلوله الدقيق ، لأننا نكون أكثر وعيًا بالأشياء ويتم وعينا بها بأكبر مقدار من السهولة عن طريق الوسائل البصرية وفى حدود البصر . وبما أن قيم الإدراك هى القيم التى نسميها جمالية وبما أنه لا يوجد جمال بدون تصور للموضوعات المستقلة عنا ، فإننا قد نتوقع أن يكون المصدر الأساسى للجمال هو اللذات البصرية . كما أننا غالبًا ما نتصور الشكل الذى يكاد يكون مرادفًا للجمال على أنه شىء بصرى : أى، أنه تركيب لما هو مرئى . ولكن تأثير الشكل لا يظهر فى الخيال ، الذى يقوم بعملية التركيب ، إلا بعد تأثير اللون . وتأثير اللون مجرد تأثير حسى ولا يختلف فى ذاته عن تأثير أية حاسة أخرى . ولكن لما كان تأثير اللون أوثق صلة من سائر الحواس الأخرى بإدراك الأشياء فسرعان ما يصبح هذا التأثير عاملاً من عوامل الجمال على نحو لا يتأتى لغيره من الحواس .

وتختلف قيم اللون اختلافًا بينًا وهى تشبه فى ذلك القيم المختلفة التى للإحساسات الأخرى . وكما أن الروائح الذكية والفائحة أو النغمات العالية أو المنخفضة أو المقامات الكبرى والصغرى تختلف فيما بينها بسبب اختلاف إثارتها للحواس كذلك نجد أن اللون الأحمر يختلف عن اللون الأخضر والأخضر عن البنفسجى . فلكل من هذه الألوان عملية عصبية خاصة بها ، ومن ثم كان لكل منها قيمة خاصة . وهذه الصفة العاطفية للألوان لها علاقة بالصفة العاطفية للإحساسات الأخرى . ولهذا فلا ينبغى أن نعجب إذا كانت درجة الذبذبة العليا التى تنتج صوتًا حادًا فى الأذن تنطوى إلى حد ما على نفس الإحساس الذى تولده درجة عليا من الذبذبة التى تنتج للعين لونًا مثل اللون البنفسجى . ومع أن الكثيرين يعجزون عن إدراك هذه العلاقات فإنه ليس من المستحيل أن ننمى الإحساس بها سواء عن طريق المصادفة أو عن طريق المرانة . فمن آثار اللون ما يلذ له الجميع فى حين أن بعضها الآخر يولد إحساسًا بالنشاز يكاد يشبه النشاز فى الموسيقى . وإذا طورنا حساسيتنا هذه على مجال أوسع فقد يؤدى ذلك إلى ظهور فن جديد مجرد ، فن يعالج الألوان كما يعالج فن الموسيقى الصوت .

غير أننا لم نعط لدراسة هذه الآثار الاهتمام الكافى ، ولم ندعها تتغلغل فى روحنا بحيث نعتبرها من الأمور الهامة . فتأثير الألعاب النارية والمبداع (الكاليدوسكوب) يبدو لنا من الأمور التافهة . إلا أن كل

ما له مضمون متغير فيه إمكانيات الشكل وبالتالى فيه إمكانيات المعنى أيضًا. ويولد الشكل متعة فى نفوسنا بمجرد اعتيادنا - عن طريق الانتباه- إدراك وتمييز ما فيه من تغير ، ويصبح له معنى حينما تخلق القيم العاطفية المختلفة لهذه الأشكال علاقة تربط الموضوع الجديد بجميع التجارب الأخرى التى تنطوى على انفعالات متشابهة ؛ وهكذا نضع هذا الموضوع فى الذهن فى سياق عاطفى محبب إلى النفس . فألوان غروب الشمس لها بريق يجذب الانتباه وفيها من الليونة وعدم التحديد ما يسحر العين ، بينما يجتمع حول هذه الجاذبية ويزيدها عمقًا ما يرتبط بها من ارتباطات الغسق والمساء والسماء . وهذا يمكن لأكثر ضروب الجمال حسية أن يصبح مليئًا بالايحاءات العاطفية . كذلك فى زجاج النوافذ الملون بالكنائس مثل لكتل من الألوان الغرض منها أن تضفى تأثيرها القوى المباشر بحيث تزيد من حدة الانفعال المرتبط بموضوعات على درجة كبيرة من المثالية . وهكذا فالشىء الذى هو فى ذاته مجرد زينة براقة لا معنى لها يصبح بما له من تأثير مطلق رمزًا بينًا لتلك المطلقات الأخرى التى لها تأثير مشابه فى الروح .

١٨- عرض لمواد الجمال

درسنا الآن أعضاء الإدراك الحسى التى تمدنا بتلك المواد التى منها نؤلف الأشياء ، وذكرنا أبرز اللذات التى تحدث فى هذه الأعضاء ولاتلبث

أن تمتـزج بسـهولة بـالأفكار التى تأتى إلينا عن طريق هـذه الأعضـاء . ولاحظنا أيضًـا أن هذه الأفـكار على الرغم من بروزها فى وعـينا النامى النشيط ليست عـوامل يتألف منها الفكر بمعنى أنها عناصر مستقلة تغذى الفكر ، بقدر ما هى تمييزات وتجزئات فى محتواه ، على أنها بعد أن يتم لها هذا التمييـز والتجزئة ، تترك وراءها بطانة من شعـور حيوى فليست الحواس الخارجـية إلا جزءًا من جهازنا الحسـى بما فيه الجهـاز العصبى ، وليست الأفكار التى تأتى عن طريق إحـدى الحواس أو عن طريق الحواس مجتمعة إلا جزءًا من وعينا .

وكـذلك رأينا أن اللذات التى تصاحـب عمليـة تكوين الأفكار لذات موحدة حيوية . وكما أنه من الضـرورى للأغراض العملية أن نجرد ونميز الدور الذى تقـوم به إحـدى الحـواس عـن الدور الذى تقـوم به الحـواس الأخرى بحيث ندرك الانطباعات الخـاصة المحددة لكل منها ، كذلك من الطبيـعى أن نقسم اللون العـاطفى المنتشر فى الجـسد بأسره بحـيث نعزو جزءًا من اللذة أو الألم لكل فكرة من الأفكار . وهكذا نصف لذاتنا بأنها لذات اللمس والذوق والشم والسمع والبصر ، وتصبح هذه اللذات عناصر فى الجمال فى الوقت نفسه الذى تصبح فيه الأفكار المرتبطة بها عناصر فى الأشياء الخارجـية . إلا أنه تظل هناك بقية من انفعال كـما تظل بقية من إحساس . وقد أكدنا فى البداية أهميـة هذه البقية ، وأعنى بها ذلك التيار المتصل الذى تقع فيه شتى اللذائذ والآلام الجزئية .

ولا يمكننا فى الواقع أن نعزو جمـال العالم ، كله أو معظمه ، إلى اللذات المرتبطة بهذه الإحساسات المجـردة . فجمال المادة التى تتكون منها الأشيـاء هو وحده الذى ينبع من لذات الإحـساس . أما أكـثر التـأثيرات أهميـة فلا يمكن رده إلى هذه المادة وإنما هو يرجع إلى تنسـيقهـا وإلى ما يتحقق فيها من عـلاقات تصورية ، ولذلك لا يزال يتحتم علينا أن ندرس تلك العـمليـات الذهنيـة التى نـدرك عن طريقـها هـذا التنسيق وهـذه العلاقات . وحينئذ نستطيع أن نضيف اللذات التى نربطها بهذه العمليات إلى اللذات المرتبطة بالإحـساس باعـتبـارها عناصر أخـرى أكثـر دقة فى الجمال .

إلا أننا قبل أن نتحـول إلى دراسة هذا الموضوع الأكثر تعقـيداً يجدر بنا أن نذكر أن وجود المادة الحـسية لابد منه فى الجمال ، مهـما كانت له من أهميـة ثانوية ، فى الرداء الجميل أو البناء أو القـصيدة مثـلاً . فلابد للشكل أن يكون شكلاً لشىء . ولذلك فـإننا إن تجاهلنا مادة الأشـياء أو قصرنا اهتـمامنا على شكلها فى اكتشـافنا الجمال أو إبداعه سنفقـد فرصة تزيد التأثير غزارة وحدة دائمًا ؛ فمهما كانت اللذة التى يبعثها الشكل فإن المادة تولد لذة أيضًا وتزيد القيمة النهائية للتأثير بإضافة هذه اللذة .

إن الجمـال الحسى ليس أهم العناصـر فى التأثير ولا هو أعظمـها ، ومع ذلك فهو أكثـرها بدائية وشمولاً باعتبـاره يتعلق بالأساس الذى لابد للبناء أن يـقـوم عليـه . ولا يوجـد شـكل لا تزيد المادة من تـأثيـره فى

النفس ، وتأثير المادة هذا الذى يوجد خلف تأثير الشكل يزيد من قوته ويخلع على جمال الموضوع حدة وكمالاً ما كان يستطيع الموضوع أن يحققهما بدونه . فلو لم يكن معبد البارثينون مصنوعًا من المرمر ، ولو لم يكن التاج مصنوعًا من الذهب والنجوم من النار لكانت هذه الأشياء عديمة الجمال ضعيفة الأثر فى النفس . فالفتنة الأخاذة التى يسحر بها جمال المادة حواسنا، من شأنها أن تحفزنا- مادام الشكل أيضًا ذا جلال - وأن تسمو بنا وتزيد انفعالاتنا شدة . ونحن فى حاجة إلى هذا المؤثر لكى تصل إدراكاتنا إلى أقصى درجة من القوة والحدة . ولا يأسرنا شىء لم يتحقق الجمال فى كل نواحيه .

وهناك نقطة أخرى . وهى أن انتشار الجمال الحسى فى الشىء على نطاق أوسع يجعله فى متناول الجميع فعندئذ يتطلب خلق الجمال عددًا من العوامل أقل ، كما يتطلب تذوقه تدريبًا أقل ؛ فالحواس وسائل لا غنى عنها فى العمل ، طورتها حاجات الحياة . وحينما يكتمل نموها يولد ذلك انسجامًا بين غريزة العضو وتركيبه الباطن من ناحية وبين الفرص الخارجية لاستخدام هذا العضو من ناحية أخرى . وهذا الانسجام مصدر للذات دائمًا . وهكذا نجد أن تدريب الحواس من الأمور الضرورية للإنسان ، بل غالبًا ما يكون هذا التدريب أكثر ضرورة عند القبائل البدائية وربما عند الحيوانات منه عند أولئك الذين ينظرون إلى الأشياء نظرة كلية شاملة والذين تتميز أفكارهم بقسط أكبر من التجريد . وحينما نخلع على

الإنسان القدرة على التمتع بالجمال الحسى فإننا نضفى على حياته اهتمامًا جماليًا وذلك دون أن نطالبه أن يضيف أكثر مما هيأته الطبيعة لقدرته ، أو أن ينمى فى نفسه قدرات لن تتاح له الفرص لاستخدامها إلا نادرًا فى حياته . فاهتمامه بالجمال حينئذ يبدو غنيًا دون أن يضيف شيئًا إلى أعبائه ، ويخلع عليه تألقًا يتفق وطبيعته .

إن الذوق حينما يكون تلقائيًا يبدأ دائمًا بالحواس ؛ فالأطفال والبدائيون – كما يقال لنا دائمًا – يسرون بالألوان الزاهية المتعددة ، وأبسط الناس يتذوقون ما فى الستائر الإسلامية والالوان البراقة والأوانى اللامعة من أناقة . ولو لم يوجد فى الحديقة الريفية فضاء واسع وكتل كبيرة من الزرع لأصبحت مجرد مجموعة متراكمة من الأزهار البديعة . ولا تحتوى موسيقى الأطفال على أكثر من الضوضاء والحيوية ، كما أنه لا يتحقق فى الأغانى البدائية من الشكل إلا ما يحتاج إليه لتأليف بعض الأنغام الرتيبة . ومع ذلك فلا يجدر بنا أن نأسف لهذا النقص أو لهذه الحدود ، لأنها دليل على الصدق . ولا يعنى هذا الصدق انعدام الذوق وإنما يعنى بدايته .

والشعب الذى لديه إدراكات جمالية صادقة يخلق أشكالاً تقليدية ويعبر عن أبسط الانفعالات فى حياته فى موضوعات لا تتغير وإن كانت لها دلالتها ، موضوعات تكررها الأجيال جيلاً بعد جيل . أما إذا زال الصدق وحل محله الطموح المترفع ساد الذوق الفاسد . وجوهر الذوق

الفاسد هو إحلال القيم غير الجمالية محل القيم الجمالية . فحب المرء للخرز لاعتقاده أنه جميل قد يكون دليلاً على ذوق بدائى ، ولكنه لا يدل أبدًا على ذوق مبتذل . ولكن إذا أحب المرء الجواهر لغلو ثمنها فقط فإن ذلك يدل على انحطاط ذوقه ، وهو يكشف عن الدافع الحقيقى الذى جعله يقتنيها حينما يضعها فى نسق قبيح الأثر مما يجرح الذوق السليم . ومعيار الذوق السليم واحد دائمًا وهو ما إذا كان الشىء بحق مصدراً للذة . فإذا ولد الشىء لذة فى نفس الفرد كان معنى ذلك أن ذوقه سليم ؛ نعم قد يكون مختلفًا عن ذوق غيره ، لكن ذلك لا يقلل من أن له ، مثل ذوق غيره ، مبرراً ومن أنه قائم على أساس من الطبيعة البشرية . أما إذا لم يكن الشىء مصدراً للذة ففى هذه الحالة يكون حكمك زائفًا ؛ ولا تكون خطيئتك عندئذ هى الزندقة ، أى الخروج على مألوف الجماعة إذ أن هذا الخروج على مألوف الجماعة فى مجال التذوق الجمالى هو الأصل والأساس ، بل تكون خطيئتك هى النفاق الذى هو بمثابة إخراج المرء لنفسه من حظيرة التذوق الجمالى .

ومن أكبر الدلائل على النفاق عدم التأثر بالجمال الحسى . فحينما يظهر على الناس أنهم لا يحفلون بالآثار الأولية الأساسية ، وحينما يعجزون عن رؤية الصور اللهم إلا فى الإطارات أو رؤية أى جمال فى غير نتاج كبار الفنانين ، حينئذ يحق لنا أن نشك فى صدقهم ، ويحق لنا أن نظن أنهم إنما يرددون الكلام كالببغاوات وأن معرفتهم التاريخية

واللفظية إنما تخفى وراءها نقصًا طبيعيًا فى إحساسهم بالجمال . وعلى العكس فحينما نجد أن عدم التأثر بأشكال الجمال الرفيع لا يحول دون الحب الطبيعى عند العاشق فحينئذ لا نفقد الأمل ، لأننا هنا نجد ذوقًا صادقًا سليمًا يحتاج فقط إلى التجربة والخبرة حتى يتم تثقيفه . وإذا رغب الرجل فى الزينة والأضواء البراقة والأصوات الصاخبة والأبهة فذلك يدل على أنه فى حالة توازن جمالى ، أى على أن المظاهر فى ذاتها تهمه وأنه يقف أحيانًا لكى يستمتع بإدراكه . وكل ما يحتاج إليه هذا الرجل حتى تمكنه عاداته الجمالية من رؤية شتى نواحى الجمال والتناسب هو أن تتنوع مشاهداته ويتسع أفق تفكيره وتتطور قدرته على التمييز . وهذه جميعًا تستطيع أن تقوم بها التربية . وإذا لم تقم التربية بذلك وظل الرجل بليد الخيال على الرغم من مواهبه الحسية ، فعلى الأقل سيتمكن هذا الرجل من تذوق عنصر مباشر شامل من عناصر التأثير . وهكذا فجمال المادة هو الأساس الذى يقوم عليه الجمال الأسمى سواء أكان ذلك فى الموضوع الذى لابد لشكله ومعناه أن يتجسما فى شىء محسوس ، أم فى ذهن المشاهد بحيث تظهر الأفكار الحسية أولاً ، ومن ثم فهى أول عناصر اللذة فيه .

الجزء الثالث

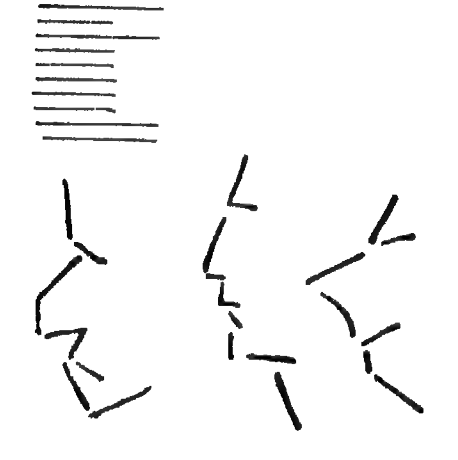
الشكل

١٩- من أنواع الجمال جمال الشكل

إن أهم المشكلات التى تميز علم الجمال مشكلة جمال الشكل . فحيث توجد لذة حسية مثل لذة اللون ، وحيث تبعث عناصر الانطباع الحسى ذاتها على اللذة ، لا يلزمنا أن نبحث عن أسباب أخرى تفسر لنا ما نشعر به من لذة . وكذلك حيث يوجد التعبير ويكون الموضوع الذى لا يثير الحواس فى ذاته مرتبطًا بأفكار أخرى طريفة فحينئذ تتعقد المشكلة وتتنوع ولكنها تظل نسبيًا مشكلة بسيطة من حيث المبدأ . غير أن هناك تأثيرًا وسطًا بين هذين التأثيرين - الحسى والتعبيرى ، تأثيرًا أكثر غموضًا وأدنى إلى تأثير الجمال بالذات . ويوجد هذا التأثير حينما تتحد مجموعة من العناصر الحسية التى هى فى ذاتها غير طريفة بحيث يبعث ائتلافها على اللذة . وفى هذه الظاهرة من عنصر المفاجأة ما يجعل أولئك الذين يعجزون عن تفسيرها يطمئنون أنفسهم بعدم وجودها .

وليس من السهل رد جمال الشكل إلى جمال العناصر التى يتألف منها لأن من أشهر التجارب وأسهلها تلك التجربة التى تبين لنا كيف أن أبسط الخطوط يختلف تأثيرها فى النفس باختلاف النسب بينها . ولو كان جمال الشكل مرده جمال العناصر التى يتكون منها لكان العامة محقين فى اعتقادهم أن جميع المنازل المبنية من الرخام متكافئة فى جمالها .

ويبدو أكثر صوابًا أن نرد جمال الشكل إلى التعبير . فإذا أخذنا مثلاً هذه المجموعة من الخطوط القصيرة التى لا معنى لها (المبينة فى هذا الشكل) ونظمناها بهذه الطرق المختلفة التى ترمى إلى تمثيل الوجه الإنسانى ، ظهرت لنا فى التو قيم جمالية متباينة . فأحد الأشكال الثلاثة يقرب من الجمال بينما الشكلان الآخران فيهما بشاعة على نحو مختلف .



وهذه الآثار المتباينة إنما ترجع إلى ما فى الخطوط من تعبير . وليس ذلك لأنها تبعث فى الذهن صور وجوه جميلة أو قبيحة فحسب وإنما

أيضًا لأنه يمكننا أن نقول إن هذه الوجوه هى فى الحقيقة جميلة أو قبيحة تبعًا لما يرتبط بهذه النماذج المختلفة من ارتباطات حيوية وخلقية .

ومع ذلك فلا يمكن رد جمال الشكل إلى التعبير ، اللهم إلا إذا أنكرنا كلية وجود قيم جمالية مباشرة ورددناها جميعًا إلى ما توحى به من خير خلقى . وإذا كان الموضوع الذى يعبر عنه الشكل ، والذى يستمد الشكل قيمته منه ، يتصف ذاته بجمال الشكل فإننا لم نتقدم خطوة واحدة فى تفسيرنا ، ولابد لنا إذن أن نصل إلى نقطة يكون التعبير عندها تعبيراً عن شىء غير الجمال ، هذا الشىء سيكون بالطبع إما خيراً عمليًا أو خيراً خلقيًا . وعلماء الأخلاق مغرمون بهذا النوع من التفسير الذى هو تفسير طريف حقًا : لأنه يجعل العلاقة بين الجمال والأخلاق هو نفس العلاقة بين الأخلاق واللذة والألم ويحيل الجمال والأخلاق إلى مجرد أحكام حدسية مختلفة على نفس المادة ، وهكذا يصبح الجمال والأخلاق مجرد موقفين مختلفين من نفس الموضوع .

إلا أن هذه النظرية لا يمكن قبولها فى الحقيقة ؛ فالعديد من التأثيرات الجمالية ، بل إن جميع التأثيرات الجمالية الخالصة ، عبارة عن تحول مباشر للذات والآلام . وهى لا تعبر عن أى شىء خارج عن ذاتها ، ناهيك بتعبيرها عن الفضائل الخلقية . فالخطوط المنفصلة فى الشكل

السابق لا تعبر عن أى شىء ومع ذلك فهى ليست عديمة الطرافة ، والخط المستقيم هو أبسط الأشكال وليس أقلها جمالاً . ومن يدعى أن ما فيه من طرافة يرجع إلى فكرة الاقتصاد فى الجهد والوقت حينما نسير فى أقصر الطرق أو إلى أى من الأفكار الأخرى المتعلقة بالمزايا العملية إنما هو إنسان لا يعرف الحقائق السيكولوجية معرفة عميقة . إذ يختلف ما يولده الخط المستقيم فى النفس من أثر عن أثر المنحنى على نحو واضح يكاد يكون عاطفيًا ، كما تختلف الآثار التى تولدها المنحنيات المختلفة فيما بينها .

فالإحساس هنا مختلف فى نوعه ، كما تختلف الإحساسات التى تبعثها الألوان أو الأصوات المختلفة . ولا نستطيع أن نرد طبيعة هذه الأشكال إلى ما يتعلق بها من ارتباطات أكثر من أن نفسر دوار البحر بأنه يرجع إلى الخوف من الغرق . فلهذه الخطوط البسيطة صفة وقيمة مميزتان بل وغالبًا ما يكون لها أيضًا جمال موجود فى طبيعة إدراكنا لشكلها .

ولو لم نكن بصدد الكتابة فى علم الجمال لكان من التحذلق أن ننكر أن هذه الصفة جديرة باسم « التعبير » ، لأننا فى حديثنا اليومى نقول إن للدائرة تعبيرها الخاص ، كما إن الشكل البيضاوى له تعبيره أيضًا . ولكننا إذا دققنا فى الأمر وجدنا أن الدائرة لا تعبر عن أى شىء سوى الاستدارة وأن البيضاوى لا يعبر عن أى شىء غير طبيعة القطع الناقص ellipse وليست هذه تعبيرات عن أى شىء فى الواقع وإنما هى انطباعات . وقد تماثل هذه الانطباعات انطباعات أخرى ، فقد نسلم بأن

الروائح والألوان والأصوات تتطابق وبأن إحداها قد توحى بالأخرى . إلا أن هذا التماثل هو مصدر جاذبية إضافية يحس بها من له طبيعة حساسة ، ولا تتألف منه القيمة الأصلية للإحساسات . إن الذى يجعل هذه الإحساسات يوحى أحدها بالآخر ، ومن ثم يجعل مقارنتها ممكنة ، هو كونها يجمعها لون عاطفى واحد . وإن ما نسميه تعبيراً فى إحساسين إنما يرجع إلى اشتراكهما مصادفة فى صفة من الصفات ، صفة تؤثر فى حواسنا ولا علاقة لهذا التأثير بإدراكنا لنفس هذه الصفة فى مجال مختلف . ولذلك فإننا سنحرص على أن نبقى لفظ « التعبير » لنعنى به ما يقوم به الموضوع من عملية الإيحاء بموضوع آخر يمكن تحديده يستعير منه الموضوع المعبر بعض الأهمية أو الطرافة . وسنتحدث عن الصفة الماثلة فى الشكل بوصفها اللون العاطفى أو القيمة الخاصة لهذا الشكل .

٢٠- فسيولوجية إدراك الشكل

من الواضح أن ما فى الخط من جاذبية يوجد فى العلاقة بين أجزائه . ولكى نفهم ما فى العلاقات المكانية من أهمية أو طرافة يلزمنا أن ندرس كيفية إدراكنا لها [١] . لو كان سطح العين الحساس أو شبكيتها

(١) سنقصر المناقشة فى هذا الفصل على الشكل المرئى . أما الشكل المسموع فقد يكون من الممكن معالجته على مثل هذا النحو ، إلا أنه يتطلب دراسة فنية أكثر مما يمكن القيام به فى هذا المجال .

معرضـة مباشرة للضـوء لما استطعنا أن ندرك الشكل أكثـر مما ندركه فى الأنف أو الأذن اللتين تدركان الشـىء أيضًا من خـلال وسيط . وحـينما لا يكون الإدراك عن طريق وسـيط وإنما يتم مباشـرة كمـا هى الحال فى الجلد ، قد تتمكن من تكوين فكرة عن الشكل لأن كل نقطة فى الموضوع ستثير نقطة ما فى الجلد ، وكمـا أن الإحساسات فى أجزاء الجلد المختلفة تختلف فى نوعـها فقـد تنشأ فى الذهن جمـهرة من الإحسـاسات يتمـيز بعضها عن البعض الآخر .

أما حينما يتم الإدراك من خلال وسيط فتنشأ حينئذ بعض الصعوبة

إن أى نقطة فـى الشىء مـثل أ سـترسل أشعـة إلى جميع نقاط السطح الحساس مـثل أ َ و ب َ و جـ َ ، وفى هذه الحالة ستتأثر جميع نقاط الشبكيـة على السواء لأن كل نقطة منها ستستقبل أشعة من جميع أجزاء الشىء جـ َ أمـا

إذا كانت جميع الأشـعة النابعة من نقطة أ ستتركـز على نقطة مقابلة فى الشبكية مثل أ ً فـيتحتم حينئذ أن توجد بين الـشىء المرئى والشبكية عدة مسطحات من شـأنها أن تكسر الأشعـة وتجمعهـا . وهكذا كان من شأن

العدسة بطبقاتها المختلفة أن تجعل تصوير الموضوع نقطة بعد نقطة ممكنًا للعين . وعدم وجود عضو كالعدسة فى الحواس الأخرى جعل من المستحيل تصوير الأشياء على نحو ما يحدث فى العين ، فالأنف مثلاً لا تشم فى جزء منها الرائحة المنبعثة من موضع فى المكان وفى جزء آخر الرائحة المنبعثة من موضع آخر ، وإنما تشم بدون تمييز الروائح المنبعثة من شتى مواضع المكان ممتزجة معًا ؛ ولاشك أن العيون التى تخلو من العدسات مثل عيون بعض الحيوانات توجد فقط شعوراً بضوء منتشر يستحيل فيه التحديد والتمييز بين أجزاء الحقل البصرى . وهكذا نجد أن تجريد اللون من الشكل ليس تجريداً صناعيًا لأنه يمكن إدراك كل من اللون والشكل منفصلاً عن الآخر عن طريق تبسيط الحاسة .

وحتى إذا مكنت العدسة العين من استقبال صورة موزعة أو مجزأة للموضوع فإنه لا يلزم من ذلك أن تظهر جمهرة الإحساسات التى يشعر بها الوعى فى شكل أجزاء عديدة منفصلة فى المكان . فقد ترسل كل نقطة فى الشبكية انطباعًا منفصلاً إلى الذهن ، انطباعًا يطابق الإحساس ، ولكنه لا يلزم أن يكون فى نفس الوضع . فالأذن ترسل إلى الذهن جمهرة مماثلة من الانطباعات (ذلك لأن فى الأذن أيضًا جهازاً يميز الذبذبات الخارجية المختلفة فى السرعة ويوزعها على أجزاء مختلفة فى الأذن) . ولكن هذه الانطباعات لا تتميز فى الذهن حسب أوضاعها بل حسب مقاماتها . كيف إذن يحدث أن جمهرة الإحساسات التى يوصلها

العصب البصرى تظهر فى الوعى فى صورة مكانيـة ، وكيف يحدث أن العلاقات بين عناصرها تبدو فى شكل علاقة فى الوضع ؟

لقد قدم علماء النفس المختلفون حلولاً مختلفة لهذه المسألة . منها أن العين بحركـة غريزية تدور بحيث تحول كل انطبـاع إلى تلك النقطة من الشبكية بالقرب من مركزها حيث يوجد أكبر مقدار ممكن من الحساسية . وهكذا فكل استثارة محسوسة لأية نقطة بعيدة عن المركز يعقبها سلسلة من الإحساسات العضلية . ويثير الشىء المرئى عدة نقط فى الشبكية فى حين تقربه العين من مـركز الرؤية . وهذه السلسلة من الإحـساسات العـضلية التى يسببـها تحـريك العين يرتبط بهـا الرمـز المعين أو الصفـة المميـزة للإحساس الخاصة بكل من هذه النقط . بعد ذلك توقظ هذه الإحساسات العضلية من جديد معًا . ويكفى أن تسـتقبل أى نقطة على سطح الشبكية شـعاعًـا من الضوء حـتى يشعـر الذهن مع هذا الإحـساس أو الانطبـاع بالإيحاء بالحـركة وبالخـط المكون من النقـاط الممتد من النـقطة المثارة إلى مركز الرؤية . وهكذا تنشـأ شبكة من الارتباطات يرتبط حسبـها إحساس كل نقطة فى الشبكية بجميع النقاط الأخرى على نحو ما ترتبط النقاط فى المسطح . وهكذا تصبح كل نقطة مرئية نقطة فى مجـال ما وتتجمع حولها إشعاعات - يحسها الرائى - لخطوط من الحركة الممكنة حولها . وهذا هو مصدر تصورنا المكانى للمرئيات ، فجمهرة الانطباعات الشبكية توزع على نحو يمثل لنا ما نقصده بكلمة سطح .

٢١- قيم الأشكال الهندسية

ولعل القارئ يغفر لنا هذه التفاصيل وما يتطلبه تتبعها من اهتمام بالغ حينما يدرك أنها ستعينه كثيرًا على فهم قيمة الأشكال . فالإحساس بوضع أية نقطة يتألف إذن من توترات فى العين، ولا تنزع العين إلى دفع هذه النقطة إلى مركز الرؤية فحسب وإنما تشعر بالإيحاء بجميع النقاط الأخرى المتعلقة بهذه النقطة فى نسيج التجربة المرئية . وهكذا فتعريف المكان بأنه إمكان الحركة تعريف دقيق ذو معنى وذلك لأن إدراكنا الطبيعى المباشر للمكان يتضمن إثارة نزعاتنا العديدة لتحريك أعضائنا .

فمثلاً إذا وضعت أمامنا دائرة فإن العين ستسقط على مركزها بوصفه مركز الثقل الذى يجذب إليه جميع النقط إذا جاز هذا التعبير . وفى هذا الوضع يكون الإحساس المتولد لدينا متجانسًا مهما كان الاتجاه الذى قد تدفع العين إلى النظر فيه ، وقد يفسر لنا ذلك الطابع العاطفى للدائرة . فهى شكل تنقصه صفة الإثارة على الرغم مما فى بساطته وصفائه من جمال وعلى الرغم مما فى اتصاله من روعة . بل إن الدائرة غالبًا ما تكون قبيحة فى الفنون ولاسيما حينما توجد فى مسطحات رأسية فلا يمكن رؤيتها فى المنظور . اما فى المسطحات الأفقية فيكون تأثيرها أجمل وذلك لأنها تبدو للعين قطعًا ناقصًا وللقطع الناقص تأثير أقل رتابة وأكثر إثارة من تأثير الدائرة . إذ تستطيع العين أن تتحرك فيه بسهولة وتنسق بين أجزائه وتميز بينها فى الأهمية ، والعلاقات بينها وبين موضوع الرؤية

ليست واحدة فى جميع الاتجاهات. وتقل إمكانية القبح فى حالة الدوائر الصغرى لأن العين تعتبرها مجرد نقط ، ولأن هذه الدوائر تدخل التنوع على المسطحات وتساعد على تقسيمها دون أن تبدو فى ذاتها مسطحات .

أما الخط المستقيم فهو شكل غريب فى تحليله . ذلك لأنه ليس بالشكل الذى يسهل على العين إدراكه ، فنحن إما نثنيه وإما نتركه جانبًا. وما لم يمر بمركز الرؤية فمن الواضح أنه مماس للنقط التى لها علاقات مماثلة لعلاقته بهذا المركز . والعلامات المحلية للنقاط أو توتراتها فى هذا المماس تختلف بحيث إنه مما يتعب العين أن تتابعه طول الوقت ، ومن ثم كان التأثير الذى يولده مصطنعًا . ولذلك فللخط المستقيم الطويل طابع جاف جامد ، وقد تجنبه الإغريق لبراعتهم فأدخلوا المنحنيات فى أعمدتهم وفى أروقتهم المعمدة . أما الشعوب المتبربرة فأكثرت من الزخرف ومن الأشياء التى من شأنها أن تقطع هذه الخطوط المستقيمة .

وحينما يكون الخط المستقيم موضوع الاهتمام المباشر فإن العين تتابعه لاشك ، ولا تراه الأجزاء النائية من الشبكية فى وضع لا مركزى واحد . وينطبق على هذه الحالة الشائعة نفس التفسير ، فالشعور بأن العين تسير فى خط مستقيم يتكون من الإحساس الذى يظل قائمًا أعنى إحساس الرائى بالوضع السابق ، ومن الطريقة التى تتداخل بها توترات المواضع السابقة بعضها فى بعض . أما إذا تغيرت التوترات تمامًا من لحظة إلى

أخرى فإنها تولد تأثيراً متجزئاً متقطعاً كتأثير الخط المتكسر حيث تنتهى الحركات المترابطة ثم تبدأ من جديد وتنتهى وتبدأ ثانية وهكذا . أما فى حالة الخط المستقيم البالغ الطول فإننا نجد أن هذه النزعات إلى الحركات المترابطة تأخذ فى التمزق بالتدريج .

ونجد عكس ذلك فى المنحنيات التى نصفها بالانسياب والرشاقة . فمجموعة الحركات التى تحدث فى العضلات البصرية فى حالة هذه المنحنيات أكثر طبيعية وانسجاماً ، وتجد العين البصيرة فى بعض النقط عند مختلف الانحناءات إيقاعاً وعلاقات من التوافق والانسجام . إذ فى كل منعطف فى هذه المنحنيات نحس بالوضع السابق وفى الوقت نفسه نحس بالجدة والتغيير . ومن السهل أن ندرك لماذا تولد هذه العلاقات من الانسجام والإيقاع لذة فى النفس ولا نحتاج لذلك إلى أكثر من معرفة سطحية بشروط اللذة المعروفة . إننا لم نشأ أن نبحث فى الأساس الفيزيقى للذة الذى هو موضوع عميق حقاً . ويكفينا هنا أن نذكر أن المقاييس أو الأوزان سواء فى الكم أو فى الحدة أو فى الزمن لابد أن تتضمن تلك العملية الفيزيولوجية التى تتكون اللذة من وعينا بها ، مهما كانت طبيعة هذه العملية .

٢٢- السيمترية

ومن الأمثلة الهامة التى توضح هذه المبادئ الفيزيولوجية جاذبية السمت « السيمترية » . فإذا كانت العين لسبب من الأسباب قد تعودت الاتجاه إلى نقطة بالذات مثل فتحة الباب أو النافذة أو مثل المذبح أو العرش أو المسرح أو المدفأة وحدث أن الموضوع لم يكن منسقًا بحيث تتوازن توترات العين ، ويكون مركز ثقل العين فى النقطة التى يتحتم التركيز عليها ، فحينئذ يحدث تشتيت وإرهاق نتيجة لميل العين إلى النظر في اتجاه مختلف عن الاتجاه الذى يلزم لها النظر فيه . وفى مثل هذه الموضوعات نحتاج دائمًا إلى « السيمترية » الثنائية . ونحن لا نشعر بضرورة « السيمترية » الرأسية لأن العين والرأس لا ينظران إلى الموضوعات من أعلى إلى أسفل بنفس السهولة التى ينظران بها من أحد الجانبين إلى الآخر . ولا يولد عدم التكافؤ بين الجزأين الأعلى والأسفل نفس النزعة إلى الحركة ونفس القلق الذى يولده عدم التكافؤ بين الجانبين الأيمن والأيسر من الموضوع الماثل أمامنا . فالراحة والاقتصاد فى الحركة اللذان ينتجان من التوازن العضلى فى العين هما إذن فى بعض الحالات مصدر قيمة « السيمترية » [1] .

---

(١) إننا أيضًا نميل إلى بعض أنواع « السيمترية » لعلاقتها بالاستقرار ، إلا أن ذلك اعتبار عرضى لا يهمنا هنا .

وفى بعض الحالات الأخرى تستهوينا « السيمترية » لما فى التعرف والإيقاع من جاذبية . فحينما تستعرض العين واجهة البناء مثلاً وتجد الموضوعات التى تسترعى انتباهها موزعة على مسافات متساوية فحينئذ يطرأ على الذهن نوع من التوقع يشبه توقع النغمة التى لابد من حدوثها أو اللفظة المطلوبة ، فإذا لم يشبع هذا التوقع أحسسنا صدمة . فإن كان ما يحدث هذه الصدمة هو ظهور شىء جديد يثير الاهتمام على نحو مؤكد فإن الأثر الذى يتولد فى نفوسنا هو أثر الشىء الطريف Picturesque أما إذا لم يوجد ما يعوض هذه الصدمة فحينئذ نحس بما فى الموضوع من قبح ونقص وهو العيب الذى تتجنبه « السيمترية » . وعلى ذلك فهذا الضرب من « السيمترية » فى ذاته مزية سلبية وإن كان غالبًا شرطًا لتحقق أعظم المزايا ، ألا وهى القدرة على توليد اللذة دائمًا . فالسيمترية هنا تضفى على الموضوع كمالاً يكون مصدراً عامًا للسرور الهادئ ، نعود إليه بعد أن تكون حواسنا المتعبة قد شبعت نتيجة لانغماسها فى كل ما يثيرها من لذات . ويتميز هذا الجمال الهادئ بطابع باطنى راسخ لا يأتيه من الخارج وإنما ينبع من طبيعة اللذة التى يتألف منها ، فحينما تواصل العين استعراضها للموضوع تجد نفس الاستجابة دائمًا وتجد ما يشبعها فيه على حد سواء ، وصلاحية الموضوع للإدراك تجعل من عملية الإدراك ذاتها مصدراً للذة . وحينما تندمج الأجزاء على هذا النحو تكون موضوعًا واحدًا

يعتمد ما فيه من وحدة وبساطة على الروى والانسجام والتطابق بين عناصره .

و « السيمترية » هنا هى ما يسميه الميتافيزيقيون بمبدأ الإفراد . ففى إبرازها للعناصر التى تتكرر تجزئة للمجال إلى وحدات محددة ، فكل ما يقع بين إيقاعين امتداد واحد ، أو قل إنه فرد متفرد ، ولو لم يكن هناك انطباعات متكررة أو نقط متطابقة لظل مجال الإدراك متصلاً على نحو غير محدد ولما أمكن تقسيمه إلى أجزاء محددة يمكن التعرف عليها . وإن الخطوط المسورة لمعظم الأشياء لتكون « سيمترية » لأننا نختار من الخطوط ما نجده سيمتريًا فنجعله حدودًا تسور الأشياء . فسيمترية الأشياء إذن هى شرط وحدتها ووحدتها شرط فرديتها ووجودها المستقل .

حقًا إن التجربة لتعلمنا - لا شك - أن نعتبر الموضوع الذى لا يتحقق فيه « السيمترية » كلاً ، لأن عناصر هذا الموضوع تتحرك وتتغير معًا فى الطبيعة ، لكن مبدأ الإفراد فى هذه الحالة يكون « بعديًا » (مستندًا إلى التجربة ويأتى بعدها) إذ ينبنى على أساس الربط بين عناصر يمكن التعرف عليها . ولكى نتعرف على هذه العناصر ونتبين أنها مقترنة بعضها ببعض ، وأنها تؤلف شيئًا واحدًا ، فلابد لنا أولاً أن نميزها ، وقد تمكننا « السيمترية » التى هى فى أجزاء هذه العناصر أو فى أوضاعها مأخوذة على أنها مجموعات ، من تحديدها وملاحظة عددها .

وهكذا فمقولة الوحدة التى تطبقها دائمًا على الطبيعة وعلى أجزائها تتخذ من « السيمترية » أداة لها وأساسًا يقوم عليها تطبيقها .

وإذا كانت « السيمترية » إذن مبدأ من مبادئ الإفراد يساعدنا على تمييز الموضوعات فلا عجب إذن من كونها تساعدنا على الاستمتاع بالإدراك الحسى . فالعقل الإنسانى يحب الإدراك الحسى ، وليس الماء بالنسبة للحلق المتحرق عطشًا بأعذب من مبدأ الفهم للعقل إذا اختلط عليه الأمر . فالسيمترية من شأنها الإيضاح وكلنا يعلم أن الضوء عذب . ومع ذلك فلا يصعب علينا أن ندرك الأسباب التى تحد من قيمة السيمترية . فلا قيمة للسيمترية مثلاً فى الموضوعات التى يضؤل حجمها أو تتسع مساحتها بحيث لا يظهر بسهولة شكلها وتركيبها فالسيمترية فى إحدى طرقات المدينة الكبرى يكون لها وقع جميل فى النفس ، أما فى حديقة عامة كبيرة ، أو فى تخطيط مدينة بأسرها ، أو فى الحائط الجانبى لمبنى متحف كبير فإنها تكسب المناظر المختلفة رتابة أكثر مما تضفى وحدة على أى منها . ولأن المعابد اليونانية قلما تكون كبيرة الحجم فلذلك ظهرت « السيمترية » فى واجهاتها جميعًا ، كذلك صممت الكنائس القوطية عادة بحيث تتحقق « السيمترية » فى صدورها الغربية وفى أجنحتها الفرعية ، فى حين أن جوانبها تخلو من « السيمترية » . وقد يكون ذلك من باب المصادفة البحت ونتيجة لما تطلبه التنظيم الداخلى للكنائس ولكنها كانت مصادفة سعيدة كما يتبين لنا حينما نقابل الأثر الذى تولده فى نفوسنا هذه

الكنائس بأثر مبانينا الكبرى العامة مثل المحطات والمعارض حيث توجد « السيمترية » حتى فى واجهاتها الشاسعة التى يبلغ ارتفاعها حدًا يتعذر معه اعتبار أى منها وحدة واحدة . فلا تستطيع العين أن تستوعبها كلها فى نظرة واحدة ولا تحصل على أثر الراحة نتيجة للتوازن بين الأضداد ، فى حين أن ما تجده من تكرار آلى فى الأجزاء حينما تنظر إليها الواحد بعد الآخر إنما يولد إحساسًا بجدب القريحة جدبًا لا يعنى شيئًا .

وهكذا تفقد « السيمترية » قيمتها حينما لا تستطيع أن تؤدى إلى وحدة الإدراك نتيجة لحجم الشىء . إذ يتعين على عملية التركيب الموحد التى تساعد السيمترية على إيجادها أن تكون عملية مباشرة لا تتطلب وقتًا طويلاً . أما إذا كانت العملية العقلية التى نوحد الشىء عن طريقها عملية استدلالية كما هى الحال مثلاً فى فهمنا كيفية تنظيم شوارع نيويورك وترقيمها ، أو تصميم قصر منيف معقد ، فحينئذ تكون مزية السيمترية عقلية ؛ فهى ستعيننا على تصور العلاقة بين الأجزاء وعلى تكوين خريطة للكل فى مخيلتنا ، إلا أنه لن يكون فى ذلك أى مزية للإدراك المباشر وبالتالى لن يوجد لدينا أى جمال جديد . والسيمترية فى هذه الأشياء لا حاجة إليها . كذلك لن تكسب صور الحيوان والنبات شيئًا بعرضها فى شكل سيمترى إذا كان المقصود أن نولد إحساسًا بما فيها من حركة وحياة . أما إذا كان غرضنا استخدامها بقصد الزخرف فقط بدلاً من التعبير عما فيها من حيوية فحينئذ نحتاج إلى السيمترية لتأكيد وحدتها

وتنسيقها . ويبـرر لنا ذلك ما نجده فى بعض ضروب الفن الدينى - مثل الفن البـيزنطى والمـصرى - من عـادة استـخـدام الأسلوب التقليـدى أو الاصطلاحى فى رسم الصور الحية ومن نزعة إلى استـخدام أوضاع تتحقق فيها السيمترية على نحو دقيق . فبهذه الوسيلة تزداد وحدة الصورة وقوتها دون أن توحى بالحيـاة والحركة الفرديتين ، اللـتين قد تتنافيان والوظيـفة الدينية للموضوع باعتباره رمزاً وتجسيداً لإيمان مجرد .

٢٣- الشكل هو إيجاد الوحدة من الكثرة

من الواضـح أن « السـيمـترية » نـوع مـن الوحـدة التى تتحـقق فى التنوع ، فالكل هنا يحدده التكرار الإيقاعى للأجـزاء المتشابهة . وقد رأينا أن « السيمتـرية » تكتسب قيمة حينما تسـاعد على خلق الوحدة . ويبدو إذن أن الوحـدة هى مـيزة الأشكال . إلا أن لحظـة واحدة من التـفكيـر ستوضح لنا أن الوحـدة لا يمكن أن تكون مطلقة وتكون شكلاً فى الوقت نفـسـه . فالـشكل هـو جـمع لعـدة عناصـر ولابـد أن تكون فـيـه هذه العناصر، وطابع الشكل عبارة عن كيـفية ائتلاف هذه العناصر . والإدراك البسيط بسـاطة مطلقة والذى لا يوجد فيـه وعى بتميز الأجـزاء وبالعلاقة بينها لا يكون إدراكـا للشكل وإنما يكون مجـرد إحساس . ومن الناحـية الفسيولوجية قد تجتمع مثل هذه الإحساسات معًا وقد تختلف قيمتها ، كما هى الحال فى النغمات الموسيقية ، تبعًـا لكيفية تجمع العناصر الخاصة مثل

الذبذبات أو العمليات العصبية وما إلى ذلك ، ولكن الإحساس الذى يطرأ على الشعور فى هذه الحالة يكون إحساسًا بسيطًا وتكون القيمة التى تتولد لدينا مصدرها لذة المعطيات ، لا اللذة التى نحصل عليها نتيجة قيامنا بعملية بالذات . ولذلك فالشكل لا يستهوى الشخص الذى لا يكون متيقظ الانتباه ، ومثل هذا الشخص لا يستمد من الموضوعات إلا إحساسًا غامضًا قد يوقظ فى نفسه ارتباطات خارجية ، وهو لا يقف ليستعرض الأجزاء أو ليتذوق ما بينها من علاقات ، ولذلك فهو لا يحس بما فى طرق توحيدها من جاذبية تختلف باختلاف هذه الطرق وإنما تنحصر القيمة التى يجدها فى الموضوعات فى مادة هذه الموضوعات أو فى وظيفتها ولا يرى ما فى شكلها من قيمة .

غير أن جمال الشكل هو بالذات ما يستهوى صاحب الطبيعة الجمالية فهذا الجمال بعيد عن الإثارة الفجة التى تبعثها المادة التى لا شكل فيها بقدر ما هو بعيد عن أحلام اليقظة بما فيها من انفعالات غير محددة وعن التفكير الذى ينتقل من موضوع إلى موضوع . والانغماس فى العاطفة والإيحاءات على حساب الجمال الشكلى ، وهو الشيء الذى يغرم به عصرنا ، إنما يدل على نقص فى الثقافة لا يقل فى حقيقته عن نقص ثقافة الرجل الهمجى الذى يطرب للفوضى البراقة وإن كنا لا نعترف بذلك .

فعملية التركيب إذن التى يتكون منها الشكل هى عملية عقلية ، فالوحدة تنشأ على نحو واعٍ وهى إدراك بالبصيرة النافذة للعلاقة بين عدة عناصر حسية يدرك كل منها على حدة . وتختلف عن الإحساس فى الوعى بعملية التركيب كما تختلف عن التعبير فى تجانس العناصر وفى مثولها معًا للحواس .

ويتوقف اختلاف الأشكال على طبيعة العناصر وعلى الاختلاف فى الطرق الممكنة لإيجاد الوحدة . وقد تكون العناصر جميعها متشابهة وحينئذ يكون الاختلاف كميًا ، وتكون وحدتها إذن مجرد الإحساس بتجانسها [1] . وقد تختلف اختلافًا نوعيًا ولكن بحيث إنها لا تجبر الذهن على إدراك نسق خاص يوحد بينها . وقد تتألف العناصر بحيث توحى بالضرورة بالنسق الذى تتم وحدتها وفقًا له ، وفى هذه الحال يتحقق التنسيق فى الموضوع وتكون عملية تركيب الأجزاء عملية واحدة تحددت سلفًا . وفيما يلى سنناقش هذه الأشكال المختلفة على التوالى وسنبين ما لكل منها من أثر خاص بها .

---

(١) قارن Fechner, Vorschule der Aesthetik, Erster Teil, s. 73 الذى أوحى إلى بتصنيف الأشكال على النحو التالى .

٢٤- الكثرة فى التجانس

والحالة الأساسية الممثلة للنوع الأول من الوحدة فى التنوع هى فى إدراك الامتداد ذاته . وإذا نحن بحثنا عن أصل هذا الإدراك فقد يتضح لنا أنه فطرى . فلا شك أن الإحساس « بالامتداد المحض » إحساس أصيل وكل استدلال وربط وتمييز إنما يطرأ فجأة أمام الذهن ، ويكون فى طبيعته وفى حقيقته الفعلية بمثابة معطى أولى لما يجوز لنا أن نسميه حسًا ، لكى ندل بهذه التسمية على وقعه فى أنفسنا وقعًا مباشراً لا سبيل إلى رده وعلى استعصائه على الوصف . فنحن نرى الأشكال ، وإذا ما تأملنا أصل إدراكنا الحسى لها استطعنا أن نقول إن هذه الرؤية إحساس . أما التمييز بين الإحساس بالشكل والإحساس الذى لا شكل له فيتعلق بمضمون الإدراك وطابعه لا بكيفية تكوين الإدراك الحسى ذاته . وكل تمييز وربط أو استدلال إنما هو تجربة مباشرة ، وحقيقة حسية ، إلا أنها تجربة لعملية أو لحركة بين حدين وشعور بوجود هذين الحدين معًا وبما بينهما من فروق أى أنه إحساس بالعلاقة . والإحساس بالمكان إنما هو إحساس من هذا النوع ، فهو فى جوهره إدراك لمجموعة من الاتجاهات المختلفة والحركات الممكنة ، التى تحدد حسبها العلاقة بين نقطة وأخرى على نحو حتمى غامض . وهكذا فإدراك الامتداد هو على نحو ما إدراك لشكل وإن كان هذا الشكل من أبسط الأنواع الأولية . فالامتداد أو المكان مجرد وجود متفصل عن أى شيء Auseinandersein وكنا نستطيع أن نسميه المادة

الأولى للشكل materia prima لو لم يكن فى الإمكان وجود الامتداد بدون أى تحديد . فمن الممكن أن يتولد عندنا إحساس بالمكان بدون إحساس بأسواره التى تحدده ، بل إن هذا الحدس ذاته هو الذى يجعلنا نظن أن المكان لامتناه . ولو كانت تجربتنا للمكان تتضمن فى ذاتها إدراك حدوده لتصورنا المكان على أنه يتركب من عدد متناه من الكتل مرصوصة جنبًا إلى جنب .

ويختلف الأثر الجمالى الذى يولده الامتداد اختلافًا كاملاً عن الأثر الذى تولده الأشكال المعينة . فبعض الأشياء يستهوينا سطحها فى حين أن البعض الآخر تستهوينا الخطوط التى تحد هذا السطح . وليس أثر السطح هذا هو بالضرورة أثر المادة التى يتكون منها الجسم أو أثر لونه . فالأثر الذى يبعثه فى نفسنا ستار شاسع ملون بما فيه من تجانس ورتابة واتساع فى الرقعة إنما هو أثر التجانس البالغ فى الكثرة البالغة . فالعين فى هذه الحالة تجول فى مواضع لامتناهية غير محددة ، والإحساس باتصال هذه المواضع وبعددها اللامتناهى هو مصدر انفعال الامتداد . وهذا الانفعال انفعال أولى له أسسه الفيزيولوجية بلا شك بينما تصور الحجم ثانوى ويتضمن عمليات ربط واستدلال . فإذا تأملنا صورة فوتوغرافية صغيرة لكاتدرائية القديس بطرس بروما ، أو إذا نظرنا إلى الكاتدرائية ذاتها على بعد كبير تولدت لدينا فكرة عن حجمها الكبير . إلا أن ذلك يعتمد على إدراكنا للمسافة أو على معرفتنا بنسبة حجم الصورة إلى حجم الموضوع .

ولا تصبح قيمـة الحجم قيمة مباشرة إلا حـينما نكون قريبين من الموضوع الذى نتأمله ، وحينئذ يحتل السطح حقيقة زاوية كبرى من مجال الرؤية ، ويوجد الإحساس بالحجم الكبير مـعياره الخاص به الذى نطبقه بعدئذ على الموضوعات الأخرى عن طريق المقابلـة والتمثيل . ولا شك أن فى حجم الأشياء أيضًا معنى خلقيًا وعمليًا يحدد عن طريق الترابط مدى ما فى هذه الأشيـاء من عظمة وجلال . غيـر أن الإحساس الخالص بالامـتداد الذى يقـوم على أسـاس الأثر المبـاشـر الذى يـولده الموضـوع فى الإمكانيـات الإدراكية للعين هو القيمة الجمالية الحـقة التى يهمنا أن نبينها هنا بوصفها أكثر صور الشكل أولية .

ومع أن أثر الامتـداد ليس هو أثر المادة .فإن كـلا الأثرين يظهران فى أوضح صورهما حـينما يوجـدان معًا . فـلابد للمادة أن تظهـر فى شـكل ما ، ولكن إذا كـان الغرض هو إبراز ما فى المادة من جـمال فيـحسن ألا يجتـذب الشكل الانتبـاه لذاته إلا بأقل قدر ممكن . والتجـانس المطلق فى الامتداد هو أبسط أنواع الشكل وأقربها إلى المادة ، وهو يضفى على المادة من الشكل ما يكفى فقط لإدراك حقيقتها . لذلك يستحسن أن يتحقق هذا النوع من الشكل فى المادة الجمـيلة الثمينة ، وإلا فـإن ما فيها مـن جمال يصيبه بعض الفساد إذا فرض عليه جمال من نوع آخر مثلما يحدث حينما يصنع تمثال مـن الذهب أو يحفر فى عـمود من اليشب الـنفيس أو تطرز عـباءة من القطيـفـة الثمـينـة . إن جـمال المادة يظهـر حينمـا تخلو من

الزخرف . بل إن الصفة المميزة للحجر ذاته لا تتضح إلا فى المساحات الكبيرة المتصلة من الحائط ، فبساطة الشكل تؤكد طبيعة المادة . كذلك لا يبعث أثر الامتداد على الرضا طويلاً إلا إذا أضيف إليه جمال مادى معين . فالستائر الكبرى تفقد بعض ما فيها من روعة إذا كانت مصنوعة من القطن بدلاً من الحرير ، والامتداد الشاسع للسماء كان سيغدو مبعثًا للضيق والكدر لو لم يكن لونه أزرق رقيقًا .

٢٥- مثل النجوم

ومصدر آخر لجمال السماء - وهو النجوم - يعطينا مثلاً بارزًا ، جذابًا لأثر الكثرة فى التجانس على نحو بالغ يجدر بنا أن نحلله بشىء من التفصيل . وأظن أن معظم الناس يعدون النجوم جميلة ، ولكنك إن سألتهم عن السبب فلن يستطيعوا الإجابة حتى يتذكروا ما سبق لهم سماعه من علم الفلك وعن الحجم الهائل لتلك الأجسام الكروية وبعدها الشاسع وما يمكن أن يوجد عليها من مظاهر حياة . وهذه الأفكار والتصورات الغامضة التى يصعب تحديدها والتى تثار هكذا فى أذهاننا تتفق والانفعال الغامض الذى نحسه إزاء النجوم بحيث إننا نعزو الانفعال إلى هذه الصور ونقنع أنفسنا بأن ما فى نجوم السماء من قوة على التأثير إنما يرجع إلى ما توحى به من حقائق فلكية .

ولا شك أن فكرة تفاهة الأرض التى نعيش عليها وكثرة العوالم التى لا نستطيع أن نسبر غورها هى من الأفكار التى لها قدرة هائلة على التأثير. بل إنها قد تسبب لنا كدراً عميقاً . ففكرة اللامتناهى تبعث إلى حد ما على الحيرة ، وعلى الرغم من أن الإنسان المتناهى يشعر بالتواضع إزاء هذه الفكرة فإنه لا يستطيع أن يستبعد كلية من ذهنه احتمال كونه مخترعاً بها . وخيالنا الرياضى تضنيه محاولة تصور هذه الفكرة التى يكتنفها ما يكتنف الكابوس من عذاب ، وربما لو استطعنا أن نستيقظ لوجدنا فيها من السخف ما يبعث على الضحك . إلا أن تسلط هذا الحلم على أذهاننا إنما هو لغز فكرى لا لذة جمالية ، وليس ضرورياً لإعجابنا. فقبل أيام كبلر كان من المعتقد أن السموات تعلن عن عظمة الله وجلاله ، ولم يكن الناس بحاجة إلى حساب المسافات بين النجوم أو إلى تخيل عوالم كثيرة أو تصور فضاء لا متناه لكى يحسوا بما فى النجوم من جلال وجمال رائع .

ولو كنا تعلمنا أن نؤمن بأن النجوم تتحكم فى مصائرنا وأن نتذكر القضاء والقدر كلما نظرنا إليها لكان من المحتمل أن نتخيل على نفس المنوال أن هذا الإيمان هو مصدر ما فى النجوم من جلال ، ولو قدر لنا أن نتخلص من هذه الخرافة لاعتقدنا أن ما فى النجوم من تأثير سيذهب أيضاً . إلا أن التجربة كانت سرعان ما تردنا إلى الصواب إذ تثبت لنا أن الطابع الحسى لهذا الموضوع هو ذاته مصدر جلاله . بل يمكننا أن

نختار السماء دائمًا كرمز صالح للأفكار الجليلة بسبب ما فيها هى ذاتها من جلال . واشتراك السماء والأفكار الجليلة فى صفة الجلال ، هو الذى يجعل كلاً منهما يوحى بالآخر . ولذلك كان من الطبيعى جدًا أن يسوق الناس مثل النجوم التى تحدد مصير حياتنا وقت الميلاد لكى يعبروا بذلك عن خضوعنا للظروف ، لكن قد يظهر بعدئذ من الخلف من يحول بغبائه هذا المثل إلى مبدأ مقصود بمعناه الحرفى . ولما كان الانفعال الذى تولده النجوم قريبًا من الانفعال الخاص بلحظات دينية معينة تحولت النجوم فى نظر الناس إلى موضوعات دينية . وهكذا أصبحت النجوم ، مثلها فى ذلك مثل الموسيقى التى لها أثر عميق فى النفس ، من بواعث التقديس والعبادة . ولكن لحسن الحظ هناك من التجارب ما لا تؤثر فيه النظريات ، فتعيه أذهان الناس على الرغم من تباعدهم فى المذاهب الفكرية والدينية المختلفة . وحينما تتداعى هذه المذاهب يظهر ما تحتها من أسس إنسانية عامة مصدرها الحس والخيال .

وفضلاً عن ذلك فإن الإيحاء العقلى بالطبيعة اللامتناهية تمكن إثارته عن طريق تجارب أخرى ليست جليلة فى شىء . فكومة من الرمال تتضمن فكرة اللامتناهى تمامًا كما يتضمنها كون يتألف من الشموس والكواكب . وكل شىء يمكن تجزئته إلى ما لا نهاية ، بل إذا وصلنا بهذه الفكرة إلى نهايتها نقول إنه من الممكن أن يحتوى الشىء الواحد على عدد من العوالم ومن كائنات مهولة مجنحة ومن جمهوريات مثالية

لا يقل عما تحتويه الأقمار التى تتبع الشعرى . ولكن اللامتناهى فى الصغر لا يؤثر فينا من الوجهة الجمالية ، وكل ما يبعثه فينا هو التسلية وحب الاستطلاع . ولا يمكن أن يكون الفرق بين فكرة اللامتناهى واللامتناهى فى الصغر فى مضمون الفكرتين ، لأن المضمون واحد فى الحالتين من الوجهة الموضوعية . ولكن الفرق فى الأثر المباشر المختلف للصور الفجة التى هى مصدر معنى وطبيعة كل منهما . فالصورة الفجة التى هى وراء فكرة اللامتناهى فى الصغر هى النقطة وهى أفقر الانطباعات وأقلها طرافة . بينما الصور الفجة التى وراء فكرة اللامتناهى هى المكان ، أو الكثرة فى التجانس ، وهذه - كما رأينا - لها تأثير قوى بسبب ما فى تأثيرها من رحابة وحجم ووجود شامل فكل نقطة فى الشبكية فى هذه الحالة تثار بدرجة متساوية والعلامات المحلية تحس فى الوقت نفسه . وهذا التوتر المتكافئ ، وهذا التوازن والمرونة حيث لا يوجد تحديد وتعيين إنما يولدان هذا الإحساس القوى الغامض الذى نريد أن نصفه . ولو لم يكن اللامتناهى ، عن طريق تأثيره الأولى فى الحواس ، يبهرنا ويجرفنا على نحو ما تفعل بنا الموسيقى الجادة لأصبحت فكرة اللامتناهى عندنا مجرد فكرة مجردة وخلقية مثل فكرة اللامتناهى فى الصغر ، ولما أثارت فى نفوسنا سوى العجب الممتع .

ولا يوجد شيء مؤثر موضوعيًا ، وإنما تصبح الأشياء مؤثرة حينما تتمكن من تحريك حساسية المشاهد وحينما تجد طريقها إلى ذهنه وقلبه .

وتصور الكون مجموعة لا حصر لها من الأجرام الكروية تدور مثل ذرات الغبار فى فضاء مظلم لا حد له ربما كان لا يؤثر فى نفوسنا ، إن لم يبعث على الكآبة والملل ، لو أننا لم نشعر بأن هذه الصورة الافتراضية هى بذاتها ذلك الجلال الذى نراه فى النجوم ، وما لها فى أنفسنا من أثر عميق نفاذ ، ومن كثرة محيرة . فليس الموضوع هنا هو الذى يخلع قيمة على الانطباع الحسى ، بل الانطباع الحسى هو الذى يخلع قيمة على الموضوع دائمًا فى نهاية الأمر . فكل قيمة إنما تعود بنا إلى شعور مباشر هنا أو هناك وإلا لاستحالت إلى عدم - إذ هى تستحيل إلى لفظة وخرافة .

والسماء بما فيها من نجوم مهيأة بحيث تزيد من حدة الانفعال الذى لابد أن يرتكز عليه جمالها . فالفضاء المتصل أولاً يتقطع فى نقط عديدة بحيث تكفى لإيجاد فكرة الكثرة فى أقوى صورها . ومع ذلك فكل من هذه النقط واضح متميز بحيث يصعب عدم إدراك ما فيه من فردية ، وتظل العلامات المحلية المختلفة بارزة دون أن تأخذ أشكالاً معينة تفقد فيها فرديتها . وهذا هو الشىء الذى يجعل هذا الموضوع أكثر قدرة على الإثارة من أى سطح مستوٍ ؛ ومن ناحية أخرى فالتباين الحسى بين الأرضية السوداء - ويزيد السواد حينما يكون الليل صافيًا وتظهر فى السماء نجوم أكثر - وبين النار المتألقة التى تصدر من النجوم ذاتها ، إنما هو تباين بالغ لا يمكن المزيد عليه بأية وسيلة ممكنة . وكما سبق أن أوضحنا ، يزيد هذا

الجمـال المادى كثيـراً من جلال الأثر وعمـقه . ولكى ندرك مدى أهمـية هذين العاملين لا نـحتاج إلى أكـثر من تخيل عـدم وجودهما ومـدى ما سيفقده الموضوع من روعة الأثر نتيجة لذلك .

فلنتخيل خريطة للسماء تبين موضع كل نجم فيها ، حتى تلك النجوم التى لا تسـتطـيع أن تراها العين المجـردة . مـثل هذه الخـريـطة مليـئـة بالإيحاءات العلميـة ولا تقل فى ذلك عن الحقيقة ذاتهـا ، ولكنها تتركنا جامدين نسبيًا . ومـا هو السبب فى ذلك ؟ لا شك أن الخريطة قد تبعث فى نفوسنـا بعض الانفعال ، فـأنا شخـصيًا شـعرت بالعـجب والدهشة البالغة وأنا أتأمل صـوراً فوتوغرافية للنجوم . فالإحـسـاس بالكثرة لا يقل فى الصورة فى شىء ، ولكن حـدة الإحساس تختـفى كما يختـفى ما فى الضوء من حياة ، وحينما يفقد الانطباع حيويته تختفى حدة الانفعال . أو لنتخيل النجوم بعـددها الحقيقى دون أن تفقد معناها الفلكى ومـا فيها من ثبات خالد ، منظمة فى أنماط هندسـية : فى شكل صليب لاتينى مثلاً ، وحولها هذه العبارة In hoc signo vinces (ولسوف تنتصرن باسم هذا الرمز) . فـى هذه الحالة ربما يزداد جـمال الضوء ، ولا شك أن مـعناه العملى والدينى والكونى يصبح أكثر وضوحًا ، إلا أن ما فى منظر السماء من جلال سيختفى نهائيًا لأن شكل الموضـوع حينئذ لن يحيرنا بما فيه من كثرة بالغة وما يترتب عليها من إحساس جارف بالإثارة والانبهار .

وبالإجمال أن اللامتناهى الذى يثيرنا هو الإحساس بالكثرة فى التجانس . ولذلك فالموضوعات التى يتحقق فيها القدر الكافى من الكثرة مثل أضواء المدينة منعكسة على صفحة الماء لهما نفس الأثر الذى للنجوم وإن كان يقل عنه حدة ، بينما إذا ظهر فى السماء نجم واحد يكون له تأثير مختلف تمامًا ، وذلك لانعدام الكثرة . فالنجم الواحد جميل رقيق ويمكننا أن نقارنه بأعذب الأشياء وأكثرها تواضعًا : فالشاعر يقول مثلاً :

« إنها مثل زهرة بنفسج بجوار صخرة يغطيها العشب
تكاد تكون مختفية عن العين
جميلة مثل نجم واحد
يتألق فى السماء » .

والنجم الواحد فى الطبيعة تابع حقًا للقمر ، ولا يرتبط به عن طريق الجوار فحسب وإنما عن طريق التشابه أيضًا إذا جاز لنا أن نتحدث عن هذه الموضوعات الشعرية على هذا النحو ، ويقول شاعر آخر :

« أجمل من النجم الذى يصحب القمر فى المجال الأزرق
أو الزهرة سراج الليل الذى يعشق السماء » .

وهذا الشاعر ذاته يصف لنا محبًا متيمًا فى موضوع آخر قائلاً :

« لقد نهض أثيريًا محمر الوجنات ، مثل نجم ينبض
وسط الهدوء العميق فى السماء الزرقاء » .

وما أبعد كل هذا عن التألق البارد والجلال القاسى الغريب الذى فى النجوم حينما تظهر بكثـرة ! فنحن لا نربط بينها وبين الغرام ولا تذكرنا بسافو شاعرة الحب ، وإنما تذكـرنا بالفيلسوف كانط الذى لم يجد شيئًا يشبه به الأمر المطلق غـير النجوم . ولربما وجد كانط فى كل من النجوم والأمر المطلق ما يحير الفـهم وما يجابه الإنسان بالحقيقة المبـاشرة القاسية التى لا يستطيع الإنسـان أن يهرب منها . وليسـت هذه المشاعر النهائية إلا إحساسات بالتوتر الفيزيقى .

٢٦- عيوب الكثرة الخالصة

ويمثل لنا هذا التحليل المطول تمثـيلاً كافيًا قوة الكثـرة فى التجانس . ونستطيع الآن أن نستمـر فى التحليل لكى نبين ما فى هذا الشكل ذاته من قصور . وأوضح عيب فيـه هو الرتابة . فصف الجنود أو السياج الحديدى من المشاهد التى لها تأثيرها فى النفس ، إلا أنها لا تستطيع أن تظل تؤثر فى النفس طويلاً ، ولا تسـتحوذ على انتـباهنا وتطوره وتعـمقه كـما هى الحال حينما تتأمل حشدًا من الناس أو غابة من الشجر .

وللرتابة اتجاه مزدوج ، وفى كلا الاتجاهين نجدها تقتل اللذة . فحينما تكون الآثار المكررة حادة ولا يمكن نسيانها لتكرارها الذى لا ينتهى فحينئذ تصبح رتابتها مصدر ألم . فالجهاز الإنسـانى يصيبه الإجهاد حينما تشغل إحـدى حواسـه طول الوقت ، وحـينما تطلب منه نفس الاستجـابة دائمًا

ولا نلبث أن نتوق إلى التغيير بقصد التفريج عن النفس . وإذا لم تكن الإثارة المكررة على درجة كبيرة من الحدة فلا نلبث أن نفقد إحساسنا بها ، مثلها فى ذلك مثل دقات ساعة الحائط التى تصبح مجرد عامل من العوامل التى تحدد حالتنا الجسدية ، وسببًا من الأسباب التى تنشر بعض اللذة أو الضيق كيفما تكون الحال : ولكنها لا تظل بالنسبة إلينا بمثابة شىء متميز قائم .

وهكذا فاللذات التى يبعثها مجال لطيف رتيب غالبًا ما تعجز عن خلع صفة الجمال عليه وذلك لسبب بسيط ، وهو استحالة إدراك هذا المجال . وكذلك فقبح الأشياء التى تعودناها - كعيوب المنظر الطبيعى أو قبح ملابسنا أو لون الحائط فى بيتنا - لا يسبب لنا ضيقًا ، ولا يرجع السبب فى ذلك إلى أننا لا نرى هذا القبح بقدر ما يرجع إلى إغفالنا له. ويسهل على الموضوعات الرتيبة أن تفقد ما فيها من نواحى الجمال أو العيوب ؛ لأن هذه الموضوعات لا تظهر فى الوعى إلا على نحو متقطع . غير أنه من المهم عمليًا أن نلاحظ أن انعدام القدرة على التأثير من القيم الرتيبة إنما ينطبق على المظهر أكثر مما ينطبق على الجوهر . حقًا إن الموضوع المعين الرتيب يفقد أهميته ، إلا أن صفته وتركيبه يظلان باقيين من حيث ملاءمتهما لملكات إدراكنا ، فما ينفك وجود الشىء الرتيب فى بيتنا مصدرًا دائمًا لشعور غامض بالضيق والاضطراب ، أو لنشوة لطيفة شاملة . وهذه القيمة وإن كانت غير مرتبطة بصورة الموضوع الرتيب تظل

ماثلة فى أذهاننا ، مثلها فى ذلك مثل جميع الإحساسات الحيوية فى جهازنا العضوى ، وتظل على أهبة لأن تضيف جمالاً إلى جمال أى موضوع يثير اهتمامنا ، وهى دائمًا تخلع على حياتنا المزيد من العافية والحرية وتسهل علينا عملنا وتجعله أكثر طواعية وجاذبية . فالبيئة التى تبعث على اللذة عوض عن السعادة ، وفى مقدورها أن تزيدنا حيوية من الخارج كما يزيد حيوتنا من الباطن الأمل الراسخ والمحبة أو الإحساس بالحياة الخيرة . ولذلك فتعديل البيئة وتلطيفها بما يتلاءم مع الإنسان من الواجبات التى يتحتم أن يهتم بها الطبيب ، طبيب الجسد وطبيب النفس على حد سواء .

ولكن رتابة الكثرة لا توجد فقط فى الشكل ذاته . والحقيقة التى هى ربما أهم شأنًا من ذلك فى ميدان الفنون هى أن للكثرة الرتيبة قدرة محدودة على الترابط . فالشىء الذى هو فى ذاته متجانس لا يمكن أن تصبح له علاقات متنوعة عديدة . ومن ثم نجد أن النتاج الفنى الذى يحتوى على تكرار لا ينتهى لنفس العناصر إنما يكون له تأثير جاف جامد محدود . فعلاقاته قليلة بالضرورة ولا يمكن استعماله لأغراض عدة ، كما أنه ليس فى مقدوره التعبير عن أفكار كثيرة . فالشكل الذى يسمى « بالثنائى الحماسى » [1] فى الشعر Heroic couplet الذى يبالغ الناس

---

(١) أحد أشكال الشعر الإنجليزى ووحدته التى تتكرر تتألف من بيتين من قافية واحدة كل منهما يحتوى على عشر مقاطع أو خمس « أقدام » من بحر الأيامب . (المترجم)

فى احتـقاره الآن هو شكل من هذا النوع . فتـركيزه وحتـميته يجـعلانه أفضل شكل للتعبير عن الحكم ويجعـلانه كافيًا لأغراض الهجاء ، ولكنه يستحيل اسـتعماله فى أغنية ولا يصلح للملحمـة ، لما فيه من تقطع دائم وإيقاع غير متغيـر . وبهو الأعمدة اليونانى الذى يوازى فى عدة نواح هذا الشكل الشعرى ، هو شبيه به فى قصوره . فعلى الرغم من جماله المتزن الذى يوشك ألا يصل الذوق المثـقف الحديث إلى درجة تمكـنه من تذوقه تذوقًا كاملاً فإنه لا تتوافر فـيه إمكانية التطور ، كما تبين لنا ذلك تجارب العمارة الرومـانية التى لا ترجع عظمتـها إلى ما فيهـا من زخرف هيلينى وإنما إلى إطارها الرومانى .

وحينمـا كان على اليـونان أنفسـهم أن يجـابهوا مشـكلة إقامة مـبانٍ للعبادة أكبر حجمًا وأشد تعقيدًا لتلائم ديانة غيبية تقوم على فكرة تسلسل مراتب الكائنات الروحية ، فإنهم حوروا عمارتهم حتى أصبحت ما نسميه بالعمارة البيزنطية ، وحلت كنيسـة القديسة صوفيا محل البارثينون . وفى هـذه العمـارة البيزنطية نجـد أن بهو الأعمدة قـد اختفى وحلت محلـه قبة هائلة . وطيلة العود استدارت فأصبحت قنطرة تمتد من عمود إلى عمود ، وتغيرت رؤوس الأعـمدة من شكل مقعر إلى شكل مـحدب وأدخلت عدة تغييرات أخـرى لا تحصى فى البنية والزخرفة من شأنـها أن توجد مرونة وتنوعًـا . فلما صـارت العمـارة على هذا النحو من شـدة الغمـوض وقلة التحضر ، فإنها أصـبحت أقدر على التكيف لظروف العصر الجديد . إن

الذوق الكامل فى ذاته لون من القـصـور لا لأنـه يسـتبـعد عن قـصد أى كمال ، بل لأنه لا يشجع الفنون على التـجوال في تلك الشعاب الثانوية حيث التزق والبشاعة ، مما قد نستكشف فيه بعض الآثار الشائقة وإن يكن هذا قد يتم على حـساب جمـال الشكل . وهذا الاعتراض يوجـه بصورة أقوى وأشد إلى جـمود الذوق فى المراحل الأولى حيث لا تكون التـقاليد قد تمكنت من أخـذنا فى الاتجاه الصـحيح إلا خطوات ضئـيلة . فحـينئذ تكون الآثار المتفق على صحـتها على درجة كبيـرة من البساطة ، وإذا كنا لن نسمح بآثار أخـرى فإن الفن عندنا سيـصبح غيـر كافٍ على الإطلاق للقيام بالوظائف التى تفرض عليه فى نهاية الأمر . ولعلنا نجد أمثلة لذلك فى الفنون البدائية ، كما أن حالة الشعر الإنجليزى فى عصر الملكة آن مثل كافٍ يبين لنا وجود هذا الاحتمال . أما المدرسة الكلاسيكية الفرنسية التى كانت المدرسة الإنجليزية صـدى لها فقد كانت أكثر حيـوية وإنسانية لأنها كانت تتضمن ذوقًا أكثر أصالة ومرانة على نطاق أوسع .

٢٧- العناصر الجمالية فى الديمقراطية

من الخطأ أن نفتـرض أن المبادئ الجـمالية تنطبق فـقط على أحكامنا على الأعمال الفنية أو على تلك الموضوعات الطبـيعية التى نهتم بها أولاً بسبب جمـالها . فلكل فكرة أو تصور نكونه فى ذهننا الـبشرى ، ولكل نشاط وانفعـال ، علاقة مباشـرة أو غير مباشـرة باللذة والألم . فإذا كان

الأمر - كما هى الحال فى جميع الحالات الهامة - هو أن هذه المناشط والانفعالات الدافقة تكوّن إبان جريانها مواد سيكولوجية جامدة ، إذا جاز هذا التعبير ، هى التى نقول عنها إنها أفكارنا عن الأشياء ، فحينئذ تكون اللذات المصاحبة لهذه الأفكار هى تلك التى كانت أصلاً فى الإدراكات الجزئية الحسية وهكذا تكتسب الأشياء لونًا جماليًا . وهذا اللون الجمالى وإن يكن آخر ما نلاحظه من صفات الأشياء التى تهمنا عمليًا ، إلا أن ذلك لا يقلل من تأثيره الحقيقى فينا ، بل إنه غالبًا ما يفسر لنا الكثير فى موقفنا الخلقى والعملى من الأشياء .

فهناك فى رأيى عنصر جمالى قوى فى أهم الأفكار السياسية والخلقية فى عصرنا ، ألا وهى فكرة الديمقراطية ؛ ومدى قوة تأثير فكرة الديمقراطية فى مخيلتنا إنما هو مثل يوضح لنا تأثير فكرة الكثرة فى التجانس التى نحن بصدد دراستها . حقًا ليس هناك ما هو أكثر خطأ وإضحاكًا من أن نوحى بأن الثورة الفرنسية بما فيها من مضمونات هائلة إنما قامت على أساس تفضيل العنصر الجمالى . فلقد نبعت الثورة الفرنسية كما نعلم من كراهية الظلم والطغيان ومن التنافس الطبقى ومن الأمل فى إيجاد نظام اجتماعى أكثر حرية ونظام خلقى أفضل . ولكن بينما كانت هذه القوة الخلقية توحى بفكرة الديمقراطية وتسعى إلى تحقيقها جزئيًا اتضحت هذه الفكرة فى أذهان الناس ، وازدادت معرفتهم بصورة الحياة الإنسانية التى تتضمنها ووجدوا فيها مبررًا لفعالهم وجعلوها غاية

يسعون دائمًا إلى تحقيقها . ولا شيء يزيد من الخير فى نظرنا أكثر من تضحياتنا فى سبيله . وكانت النتيجة أن الديمقراطية ، التى قدرها الناس أولاً من حيث هى وسيلة لتحقيق السعادة قد أصبحت بالتدريج قيمة فى ذاتها ؛ وأخذت تظهر على أنها خير فى ذاتها ، بل على أنها الوضع المثالى الكامل . وهكذا اكتسب هذا النظام المنفعى صفة التقديس الجمالى . وما حدث للديمقراطية كان قد حدث للنظام الإقطاعى والملكى من قبل . فقد أصبح الناس على مر الزمن يقدرون كلاً من هذين النظامين لذاته ولما وجدوه من لذة فى تصورهم المجتمع منظمًا على نسقه عندما اكتسب هذا النسق فى مخيلتهم صفة الجمال والتناسب . أما القيمة العملية للنظام والتى يعتمد عليها مصدره وسلطانه فقد نسيها الناس وأصبحوا على استعداد للتضحية برفاهيتهم فى سبيل اعتبارات تتعلق بالذوق الجمالى ، أى أنهم سمحوا للخير الجمالى أن يفوق فى أهميته الخير العملى . واعتقادنا بالحق المقدس للديمقراطية الآن لا يقل عن ذلك نبلاً أو طبيعية وإن كان أيضًا لا يقل عنه خرافة . وليس الحق الذى نراه فى جوهر الديمقراطية الآن إلا شيئًا جماليًا صرفًا .

غير أننا غالبًا ما نخفى حبنا الجمالى هذا للتجانس تحت اسم خلقى : فنسميه حب العدالة ، وربما نفعل ذلك لأننا لا ندرك أن قيمة العدالة هى أيضًا - مادمنا لا نجعلها قيمة فرعية بالنسبة إلى غيرها ،

ولا ننظر إليها نظرة نفعية - أقول إن قيمة العدالة لابد عندئذ أن تكون قيمة ذاتية أو بعبارة أخرى قيمة جمالية إذ أن هاتين الصفتين مترادفتان تقريبًا . ولكن جمال الديمقراطية يظهر لنا على حقيقته السافرة أحيانًا . وأبلغ مثل لذلك كتابات وولت ويتمان : وربما لم يشعر أحد بجاذبية التجانس فى الكثرة أو بجاذبية التجانس وحدها كما شعر ويتمان . فأينما بحثت وجدت هذه الجاذبية ووجدت الشاعر يفضلها بكل جوارحه على غيرها ، فلا تجد فى شعره الأزهار وإنما أوراق العشب ، ولا تجد الموسيقى وإنما قرع الطبول وبدلاً من التنسيق تجد التجميع وبدلاً من البطل تجد الرجل العادى وبدلاً من لحظة التأزم تجد أكثر اللحظات ابتذالاً . ويثير ويتمان خيالنا إثارة عميقة بإصراره على عرض هذه الجمهرة من الوحدات التافهة ، وبمحاولته أن يسوغ لنا كل شىء باعتباره حركة نابضة مؤقتة فى تيار متدفق غير ذى إطار يوحد بناءه . ولا يسعنا إلا أن نعجب فى قرارة أنفسنا بقدرة الشاعر هذه وإن كنا قد نود لو أننا لم نعجب بها . فمهما كانت الأخطار العملية التى قد نجدها فى هذه العملية التى ترمى إلى إزالة الفروق بين الناس ، فإن ملكتنا الجمالية لا تنتقد ما تولده فى نفوسنا من أثر . ومن ميزات هذه الملكة الجمالية أنها تجد لذة فى المتناقضات وأنها قادرة على أن ترى جلالاً فى الفوضى ، دون أن تكف عن التماس الجمال فى الطبيعة .

٢٨- قيم الأنماط وقيم الأمثلة

لقد آن لنا أن نعود إلى دراسة الأشكال المجردة . فأقرب مثل فى الطبيعة للتجانس فى الكثرة هو تلك الأشياء التى رأيناها شبيهة بزخرفة لا يتغير نظام وحداتها إذا ما نظر إليها من اتجاهين متضادين ، فكذلك تلك الأشياء التى رأيناها من تنوع الأجزاء بحيث تغرينا أن نستعرض أجزاءها على صور من الترتيب مختلفة ، فنستخدم بذلك ملكة الإدراك الباطنى استخدامًا يبرز معالمها .

لقد رأينا أن فى الحواس نوعًا خاصًا من الإثارة ؛ ووزنًا وإيقاعًا معينين للموجات ترتبط بهما القيمة الجمالية للإحساس . وهكذا حينما يحدث فى إدراكنا الحسى لشىء ما أن تلعب الذاكرة والعادة العقلية دوراً ملحوظًا فعندئذ لا ترجع قيمة الإدراك الحسى إلى ما فى المؤثر الخارجى من امتاع فحسب ، بل ترجع أيضًا إلى متعة الاستجابة الإدراكية الباطنية ، وتزيد أهمية هذا المصدر الثانى للقيمة كلما كان معنى الشىء المدرك وشكله يعتمدان اعتماداً أكبر على تجاربنا السابقة وعلى ميولنا الخيالية منه على تركيب الشىء الخارجى .

ولا يختلف إدراكنا الباطنى للشكل باختلاف بنيتنا وعمرنا وحالتنا الصحية فحسب ، كما هى الحال فى تذوقنا للقيم الحسية ، لكنه يختلف أيضًا تبعًا لما لنا من عبقرية ولما حصلنا عليه من تربية . وكلما كان

الشيء المدرك أقل تعينًا زاد الدور الذى تلعبه القوى الذاتية فى تحديد إدراكنا الحسى ، لأن كل إدراك حسى هو بالطبع كامل التعين فى ذاته ولا يمكن وصفه بعدم التحديد إلا بالقياس إلى مثل أعلى مجرد نتوقع أن يقترب منه هذا الإدراك . فكل سحابة لها خطوطها التى تحددها وإن كنا نصفها بأنها غير محددة لأننا لا نستطيع أن ندرجها تحت أى نوع من الأشكال الهندسية أو الأشكال الحية التى نعرفها . فهى تظهر أولاً فى صورة الحوت على نحو محدد ؛ ثم لا يتحدد شكلها هنيهة ، ولا يلبث أن يتحدد ثانيًا فى نظرنا فى شكل مختلف كشكل الجمل مثلاً . إلا أن السحابة فى تلك الفترة بين قولنا عنها إنها تشبه الحوت وقولنا إنها تشبه الجمل لا يزال لها شكلها الذى ندركه ، وإن كنا فى عملية إدراكنا له لا نقوم بعملية إدراك باطنى ، بمعنى أن السحابة فى هذه الفترة لا تولد فينا أيًا من الاستجابات التى تختزنها تجاربنا ، أى أنها لا تبعث فينا أى إحساس بالشكل . وفى هذه الفترة تكون قيمة السحابة فى لونها وشفافيتها وفى إيحائها بالخفة وبالحركة المركبة اللطيفة .

غير أننا فى اللحظة التى نجزم فيها بأن السحابة تشبه الحوت تمامًا تظهر لنا فيها قيمة جديدة ، وحينئذ لا تصبح السحابة جميلة أو قبيحة باعتبارها سحابة فقط وإنما باعتبارها حوتًا أيضًا . ونحن الآن لا نتحدث عن ترابط المعانى فلا نبحث فيما إذا كانت السحابة فى هذه اللحظة تذكرنا بالبحر أو بحكايات الصيادين ؛ لأن هذا موضوع آخر خارجى يتعلق

بالتعبير . وإنما نتحدث فقط عن القيمة الذاتية لشكل الحوت ، لخطوطه وحركته ونسبه . وهذه على نحو تقريبى مجموعة من الصور الفردية تبعث فى الذهن فى عملية الإدراك أو التعرف على الشىء . وليس التعرف على الشىء إلا هذا البعث ، وجمال الشكل هو اللذة التى تولدها عملية البعث هذه ، فكأنما عزفت فى الذهن جملة موسيقية ، أيقظتها عملية الإدراك الباطنى ؛ وانسجام المؤثر الحاضر مع شكل هذه الجملة الموسيقية ، وقدرة الشىء المعين الحاضر أمام الحس على تطوير هذه الجملة الموسيقية العامة فى اتجاه اللذة هما معيار الجمال الشكلى لهذا الشىء . وذلك لأن أمثال تلك الجمل الذهنية لها إيقاع معين ، فإذا ما تأثر هذا الإيقاع بالشىء الماثل أمام الحس فإنه إما أن يزداد غنى ودقة وإما أن يصيبه الفساد والنشار ؛ ويكون شكل الشىء جميلاً أو قبيحًا تبعًا لما يكون بين الحالة الداخلية والمؤثر الخارجى من تضاد أو من مؤازرة .

وتعتمد هذه القيمة الجمالية على شيئين : أولهما الطابع المكتسب للشكل المثار فى الإدراك الباطنى : فقد يكون هذا الشكل ترنيمًا (a trill) أو محطًا (cadenza) ، أو موسيقى من المقام الكبير أو الصغير ، أو وردة ، أو زهرة بنفسج ، إلهة أو حالبة البقر . وحينما ندرك أحد هذه الأشكال فى الموضوع ، يكتسب الموضوع شأنًا أو لونًا جماليًا معينًا . ولكننا نلحظ أن مثل هذا الإدراك لا يثير إلا قدرًا ضئيلاً جدًا من اللذة ، أو بعبارة أخرى أن الأنماط الجمالية المختلفة لا تختلف كثيرًا فى جمالها

الذاتى مادامت تظل أنماطًا مجردة ، وإنما تختلف اختلافًا كبيراً حينما توجد فى سياق معين . فالذى يقرر أنحن سنعجب بهذا النمط أو لا نعجب به ليس هو طبيعة هذا النمط وإنما اتفاقه مع سياقه فى أذهاننا ، مثله فى ذلك مثل اللفظة فى القصيدة التى تستمد معظم تأثيرها من ملاءمتها لسياقها أكثر مما تستمده من جمالها الذاتى ، وإن كان جمالها الذاتى لازمًا أيضًا . فعدم الملاءمة بين طبائع الأشياء يسبب لنا من الكدر ما يفوق اللذة التى يسببها جمال كل طبيعة على حدة ، هذا طالما تظل هذه الطبائع مجردة أى طالما تظل موضوعات ندركها فقط ، ولا نمعن النظر فيها . وهكذا فالمنزلة الجمالية التى للشكل توضح لنا نوع الجمال الذى نتوقعه ، وتؤثر فينا بما تبشر به من وقع لها فى أنفسنا قبولاً أو نفوراً ، ولكنها لا تعطينا لذة إيجابية فى الجمال ذاته .

هذا هو أول شىء تعتمد عليه القيمة الجمالية للشكل ، أى قيمة النمط ذاته . أما الشىء الآخر الأكثر أهمية فهو العلاقة بين الانطباع الحسى المعين وبين الشكل الذى يندرج تحته ذلك الانطباع فى مقولاتنا الإدراكية . فهذه العلاقة هى التى تحدد قيمة الشىء باعتباره مثلاً للنوع الذى ينتمى إليه . فبعد أن يتهيأ منا العقل لتقبل فكرة معينة ولتكن مثلاً فكرة « ملكة » وجب على الانطباع الحسى الماثل أمام الحس أن يحقق هذه الصورة العقلية ويضفى عليها سمواً وغنى فيجسدها لنا تجسيداً لا يجعل بينه وبينها تنافراً ؛ فعندئذ نرى أنفسنا إزاء ملكة لها جلال الملك حقًا .

أما إذا خاب رجاؤنا فوجدنا هذه الملكة المعينة قبيحة ، فعلى الرغم من أنها ربما كانت لتمتعنا لو سيقت أمامنا تمثيلاً لساحرة ، إلا أن ما نحسه الآن من خيبة الرجاء إنما يرجع إلى حدوث نشاز ذهنى مصدره عدم الملاءمة بين الصورة كما تصورناها فى إدراكنا الباطنى وبين الأثر الحسى الخاص الماثل أمام الحس : فالموضوع هنا غير مثالى بمعنى أن العنصر الخارجى الجديد لا يتفق والعنصر الباطنى الذى استيقظ فى أذهاننا استيقاظًا جعله يوحى إلينا بأن نقيس إليه الشيء المدرك .

٢٩- مصدر الأنماط (المثل)

إذن فمن أهم الأمور فى إدراك الشكل كيفية تكوين الأنماط (المثل) فى أذهاننا ، تلك الأنماط (المثل) التى نحكم على الأمثلة الجزئية بالقياس إليها . أقول تكوين الأنماط (المثل) لأننا لا نستطيع أن نعتبر النظرية القائلة بأن المثل أبدية من النظريات التى يمكن قبولها فى علم النفس . فهذه النظرية الأفلاطونية فى هذا الصدد ليست إلا مثلاً بارزاً يوضح لنا أحد الأخطاء الشائعة فى التفكير الجمالى كما وضحنا فى بداية هذا الكتاب [1] ، وهو اعتبار مضمون التجربة مظهراً من مظاهر علتها ، وإحلال نتاج الملكة محل وصف وظيفتها . فالأنماط الأبدية وسيلة من وسائل الحياة الجمالية وليست أساسها . فإذا أخذنا بموقف جمالى من

(١) انظر المقدمة .

الأشياء فى لحظة من اللحظات أمكننا أن نتـصور معنى أو تصوراً أبديًا ، بمعنى أننا نعتـبره معياراً مطلقًـا ، على نحو ما نفعل حيـنما نأخذ بموقف إدراكى فنتصور للموضوعات وجوداً خارجيًا نعتبره وجوداً مطلقًا . إلا أن الملكة الجمالية ، مثلها فى ذلك مثل ملكة الإدراك ، يمكن دراستها ذاتها ، ويمكن البحث عن أسسهـا النظرية ، وحينئذ يتبين لنا أن المعنى الأبدى ، مثله مثل الموضـوع الخارجى ، ليس إلا نتاجًا للطبيعـة الإنسانية ، ورمزاً للتجربة ووسيلة للتفكير .

حقًا إننا لم نقطع بعد بجواب فيمـا إذا لم يكن فى الطبيعة الخارجية أو فى عـقل الله أشيـاء ومـثل أبدية ، بل إننا لن نمس هذا السـؤال على الإطلاق فى بحثنا هذا . غـير أننا نبين على نحو غـير مباشـر أنه سؤال عديم الجدوى وذلك لأنه حتى إذا وجدت مثل هذه الموجودات المفارقة فلن تكون هناك علاقة بينها وبين تصـورنا لها . فربما يكون المثال الأفلاطونى للشجرة موجودًا حـقًا ، إذ كيف لى أن أنكره ؟ كيف لى أن أنكر أننى قد أرانى ذات يوم قـد جاوزت حدود السـماء شاخـصًا إليه ، فـإذا أمامى جمال الشـجر فى كماله ، ذلك الجمـال الذى كنت أدركه فى هذا العالم الأرضى باعـتباره جـوهراً غامـضًا يتـردد على ما كنت أراه من الأشـجار الجزئية الـكثيرة ؟ ولكن فيم يؤثر ذلك فى إحـساسى الحقيـقى بما ينبغى للشـجرة أن تكون ؟ أنفـهم إذن الأسطورة الأفلاطـونية بمدلولهـا اللفظى ونقول إن فكرة الشـجرة المثلى هى ذكـرى تلك الشجرة التى سـبقت لى

رؤيتها فى السماء ؟ وإلا فكيف أربط بين ذلك المثال الأبدى وبين النمط الذى يوجد فى ذهنى ؟ وإذا كان الأمر كذلك فلماذا تختلف الأشجار المثالية هذا الاختلاف الشاسع فيما بينها ؟ هل كانت تلك الشجرة الخالدة ذات الجمال الكامل شجرة بلوط أو أرز وهل كانت شجرة غرغاج إنجليزية أو أمريكية ؟ إن الأنماط الحقيقية التى لدىّ محددة المعالم ويستبعد أحدها الآخر ، أما ذلك النمط السماوى فهو بالضرورة واحد ولا نهائى . وهكذا يتضح لنا أن المشكلة لا حل لها .

وعلى نقيض ذلك نجد تلك النظرية البسيطة التى تفسر لنا وجود الأنماط على أنها رواسب التجربة . فتصورنا للشىء الفردى عبارة عن مزيج من تجاربنا الجزئية المختلفة له وعما يترسب فى ذهننا من هذه التجارب . وعلى نفس المنوال نجد أن تصورنا للنوع هو مزيج من تصوراتنا للجزئيات وما يترسب من هذه التصورات . فمن صفات الانطباعات الجزئية أنها تنزع إلى أن يندمج بعضها فى بعضها الآخر ويتحد به ، نتيجة لما فيها من تشابه أو لما لها من علاقات واحدة ، بحيث إن ما تتركه الإدراكات الجزئية العديدة فى الذهن هو ذكرى واحدة باهتة تحل محل هذه الإدراكات جميعًا لأنها تجتمع فيها ارتباطاتها المختلفة . وعلى هذا النحو نجد أنه حينما تشترك عدة أشياء مختلفة فى كثير من الخصائص ، فإن العقل عندئذ يعجز عن الفصل بينها ، فليس فى مقدور العقل أن يحتفظ على نحو واضح بهذا العدد الهائل من الفروق

والعلاقات التى لابد منها إذا أردنا أن نطلق اسمًا خاصًا وأن نتصور بالذهن تصورًا خاصًا لكل حبة من حبات الرمل على حدة ، ولكل قطرة من قطرات الماء ، وكل ذبابة وكل حصان وكل إنسان شاهدناه . لذلك كان لابد من تصنيف هذه الكمية الهائلة من تجاربنا حتى يتسنى لنا أن نستعين بها . وهكذا بدلاً من أن تكون لدينا صورة ذهنية واحدة مميزة تقابل كل انطباع حسى من انطباعاتنا الأصلية ، ترانا لا نحتفظ إلا بناتج عام واحد لهذه الانطباعات جميعًا ، وهو شىء يشبه الصورة الفوتوغرافية المركبة من عدة صور .

وهذه الصورة الذهنية الناتجة هى التى تصبح مفهوم النوع . وغالبًا ما يشتمل هذا المفهوم على عدد ضئيل جدًا من الصفات الحسية للجزئيات التى ينطوى عليها ، هذا إذا وجد فيه أى من هذه الصفات على الإطلاق . وغالبًا ما يكون العنصر الوحيد الموجود فى جميع الأمثلة التى تشتمل عليها الصورة الذهنية النوعية بوضوح هو رمز مصطنع مثل صوت كلمة (هى الاسم الذى نطلقه على مفردات النوع) . فلا شك أن السبب فى أن الاسم يستطيع أن يحل محل فئة من الأشياء هو أن الاسم أبرز العناصر المشتركة بين تجاربنا المختلفة للمفردات الداخلة فى هذه الفئة . إننا نرى جيادًا كثيرة ، ومع ذلك فمن المحتمل جدًا أننا - اللهم إلا إذا كنا من هواة هذا الحيوان وكنا نلاحظه بشغف واهتمام - لن نحتفظ فى أذهاننا بصورة واضحة لأى من تلك الانطباعات فيما عدا ذبذبات الصوت

فى كلمة « جواد » التى صاحبت هذه الانـطباعات إما فى أذهاننا وإما فى عـالم الحس . وهذا الصوت إذن هـو مضـمون المعنـى العام للجـواد فى أذهاننا ، وتلتصق به جـميع الارتباطات التى يتألف منهـا إحساسنا بمعنى هذه اللفظة . غيـر أن الشخص الذى يغلب الطابع البصـرى على ذاكرته ربما يضيف إلى هذا الصـوت الذى يتذكره صـورة لهذا الحيـوان على قدر متفاوت من التفصيل ، صورة لجواد معين فى وضع معين ، وأغلب الظن أن ما يصـاحب هذا الصوت هو صـورة كونها عن طريـق المخيلة ، ولم يقمها على أساس جواد معين فى الواقع . وهذه الصورة التى لا تنقل بدقة أى جواد جـزئى بالذات ، والتى هى خلق تلقائى من المخـيلة تقوم بنفس الوظيفة التى يؤديها صوت اللفظة لما لها من علاقات محسوسة . ولا شك أن مثل هذه الصـورة تختلف من وقت إلى آخر ، بل إننا إذا توخـينا دقة التعبير قلنا إن الصورة ذاتها لا يمكن أن تتكرر أبدًا . إلا أن هذه المدركات الحسـية - كما يسـمونها - التى تنبـثق فى العقل كمـا تنبثق الأزهار من البذور المدفونة فى تجاربنا الماضية تنزع إلى اكتـساب جميع القوى الإيحائية التى تتطلبها أى أداة من أدوات التصنيف .

وقد يكون لهـذه القوى الإيحائـية أساس فى المخ . فـالمدرك الحسى الجديد - وأعنى مـفهومنا عن نوع مـا - يكرر إلى حد بعـيد الإثارة التى تتـألف منها الانطبـاعات الأصليـة ، يكررها من حـيث فحـواها ومكان حدوثها معًـا ، وطبقًا للعدد الكبير أو الضئـيل من هذه الانطباعات الذى

يبعثه المدرك من جديد يكون هذا المدرك كاملاً أو ناقصًا فى تمثيله لها . فليست جميع الإيحاءات التى فى الكلمة أو الصورة على درجة واحدة من النضج ، فغالبًا ما يعرض لنا مفهوم النوع أو النمط صورة ناقصة جداً وغير صادقة التمثيل للمجال الذى جاء ليدل عليه . وبزيادة تفكيرنا ومحاولة إتمام هذا النقص يأخذ المدرك فى التغير تغيراً نلحظه ؛ فمجرد شعورنا بأن أفرادًا آخرين أو صفات أخرى تندرج تحت مفهومنا يحوّر من هذا المفهوم من حيث هو كيان سيكولوجى ، ويغير من تميزه ومجاله . ولنأخذ هذا المثل المعروف :

حينما أتذكر أن المثلث ليس هو المتساوى الساقين ، وليس هو غير متساوى الأضلاع ، وليس هو ذا الزاوية القائمة ، وإنما هو أى واحد من هذه وفى الوقت نفسه هو كلها معًا ، حينئذ أرجع فكرة المثلث عندى إلى لفظ « مثلث » وتعريفها ، وربما يصحب ذلك إحساس بحركة اليد والعين التى نتحركها بصفة عامة عندما نرسم شكلاً ذا أركان ثلاثة .

وهكذا إذا كانت العناصر الشخصية تدخل فى تركيب المعنى الكلى فإننا لا نتوقع لمثال النوع المعين فى أذهاننا أن يكون دائمًا هو المتوسط الدقيق لجميع الأمثلة الجزئية التى ينشأ عنها . إنه المتوسط على وجه تقريبى ، وفى هذا القول أقوى حجة ضد أسبقية المعنى الكلى أو قيامه بذاته . فالجواد الجميل أو الخطبة الجميلة أو الوجه الجميل ليس إلا حداً وسطًا دائمًا بين طرفين تمدنا بهما التجربة . ويكفى أن توجد إحدى

الصفات المميزة بصفة عامة فى تجربتنا حتى تصبح عنصراً ضرورياً فى الصورة المثلى . فليس هناك أى شىء فى ذاته جميل أو ضرورى مثلاً فى شكل الأذن البشرية أو فى وجود الأظافر على أصابع اليد والقدم ، ومع ذلك فالمثل الأعلى للإنسان الذى يدفعنا غرورنا المضحك إلى أن نجعل منه مثلاً أبديًا مقدسًا يتطلب هذه التفاصيل بالذات وبغيرها يصبح شكل الإنسان قبيحًا إلى درجة التقزز .

وكثيراً ما يحدث لتجاربنا العارضة أن تحملنا على أن نضيف - على هذا النحو - إلى الصورة المثلى عناصر قد تؤدى إلى ضروب من الراحة النفسية المرتقبة تزيد على ما نستمتع به على الوضع الراهن ، وذلك على شرط أن يكون فى مستطاعنا حذف تلك العناصر دون أن تشمئز نفوسنا ؛ وهكذا ترى الذوق كما رسمته مدرسة معينة من مدارس الفن ، قد يجىء ناسخًا لآيات الجمال الرائعة التى خلقتها مدرسة أخرى . ونشاهد هذه الظاهرة ذاتها فى ميدان الأخلاق . فالمثل الأعلى البدائى للحياة يتطلب فعالاً ومخاطر لا تتمشى مع السعادة ، والضمير الفج الذى يقع تحت تأثير الطغيان لا يستطيع أن يرى خيراً فى أى حالة نفسية تخلو من اللذات الحادة التى يجربها . كما أن خيال الرجل المتعصب لا يعتبر أن الله عادل إلا إذا تصوره قاسيًا قسوة مطلقة . ولا شك أن الهدف الذى ترمى إليه التربية هو تحريرنا من هذه الآراء المتعصبة والأفكار المبتسرة ، وتطوير مثلنا العليا فى اتجاه أكبر خير ممكن . فمن الواضح إذن أن عاداتنا

الإدراكية هى التى تكون مثلنا الأعلى ؛ فالمثل الأعلى هو على نحو تقريبى الصورة المتوسطة التى نتوقعها والتى ندركها إدراكًا باطنًا بسهولة . وضرورة المثل الأعلى وصلاحيته من المسائل النسبية تمامًا والتى تحددها تجاربنا وملكة الإدراك الباطنى لدينا . والصدمة التى نجدها فى الموضوع نتيجة لعدم توقعنا له وعدم ملائمته للتصور الذى كوناه سابقًا هى جوهر القبح ومعياره .

٣٠- تعديل المتوسط سعيًا وراء اللذة

غير أن مثلنا الجمالية كغيرها من الأنماط العامة لا نكونها بدون شىء من التحيز . فلقد سبق أن لاحظنا أنه من النادر أن يتألف المدرك الحسى على نحو محايد فيتألف من الأشياء الجزئية كافة التى جاء ذلك المدرك ليكون صورة لنوعها . ويرجع هذا التحيز إلى عدة ظروف متنوعة ، منها أن قدرتنا على الملاحظة الدقيقة لا تكون متساوية دائمًا . فإذا ما وجه اهتمامنا بأمر ما انتباهنا إلى صفة خاصة فى الأشياء ، فإن هذه الصفة تصبح بارزة فى المدرك ، بل قد تصبح المضمون الواضح الوحيد فى الفكرة الكلية وأى شىء نصادفه بعد ذلك، مهما يكن شبيهًا- من نواحٍ أخرى - بالأشياء التى تندرج تحت الفئة السالفة الذكر ، ترانا نسرع إلى عزله وحده زاعمين له أنه ينتمى إلى نوع مختلف ، مادامت تعوزه تلك الخاصية التى يتركز عليها اهتمامنا على نحو خاص . وهكذا فمدركاتنا الحسية عادة

متحيزة فى سبيل المصلحة العملية - هذا إن لم تكن المصلحة العملية هى التى تتحكم فى تكوين مدركاتنا تحكمًا كاملاً . وبنفس الطريقة نجد أن مثلنا العليا الجمالية متحيزة لصالح الاهتمام الجمالى . فليست جميع أجزاء الشىء المدرك تلائم ملكة الإدراك الباطنى بدرجة متساوية ولسنا نلاحظ جميع عناصر الشىء المعين بنفس اللذة . وهكذا فالأجزاء التى تبعث على اللذة يهتم بها محب الجمال أكثر من غيرها ، والمدرك الذى يؤلفه هذا الشخص إنما يؤلفه من متوسط الأشياء ، مرتكزاً بأكبر اهتمامه على ذلك الجانب الذى يعده جميلاً فيها . وهكذا يبتعد المثل الأعلى عن المتوسط ويقترب مما يثير اللذة عند الشخص المشاهد .

ولهذا السبب فإن العالم أكثر جمالاً جداً فى نظر الشاعر أو الفنان منه فى نظر الرجل العادى . حقًا إن الشاعر أو الفنان بتطور إحساسه بالجمال لا يرى جمالاً فى تلك الموضوعات التى تبدو جميلة فى نظر من لا يعرف النقد ، ويصعب إرضاء ذوقه بحيث إنه لا يرضى تمامًا إلا عن أرفع الأشياء . ومع أن الموضوعات الفنية والطبيعية تفقد بعض جمالها فى نظره لكثرة مطالبه ولدقة حساسيته إذا ما قورن بالرجل العادى ، إلا أنه يعتبر العالم ذاته وما يحويه من مختلف مظاهر الطبيعة جميلاً جمالاً لا يوصف . فكلما زادت العيوب التى يجدها فى الأفراد زاد ما يراه فى الإنسان العام من مزايا ، وكلما زاد بكاؤه على مصير الروح المفردة مرارة زاد حبه وتقديسه للروح الإنسانية فى جوهرها المثالى . إن النقد والنزعة

المثالية يتضمن أحدهما الآخـر : فتعودنا البحث عن الجمال فى كل شىء يجعلنا ندرك مـا فى الأشياء من عيـوب ، وحينما تكون حـواسنا جوعى ترغب فى الإشباع الكامل فـإنها تحس إحساسًا عميـقًا بانعدام هذا الكمال الذى تطلبـه . إلا أن طلب الـكمـال هذا يصبح فى الوقت نفســه نواة ملاحظتنا ، وسـرعان ما يتجمع الجـمال من كل جانب ويجتـذب بعضه بعضًـا ويختزن فى العـقل فنتمكن بذلك من تجسـيم أشواقنا العمـياء أو تجسيدها . وهكذا تتبلور عدة أشياء ناقصة فى شكل كمال واحد ، ويمتلئ عقلنا بمعـانٍ عامة أهم مميـزاتها هو الجمـال : وهذه المعانى هى فى الوقت نفســه أنماط الأشياء (أو مـثلها) . حقًـا إن النمط لا يزال هو النتيـجة الطبيعية للانطباعات الجزئية ، إلا أن الذى حدد تكويننا إياه إنما هو عامل ذاتى عميق ، هو تحيزنا لما يسر العين .

ويمكن اخـتبـار هذه النظرية بسـهولة بأن نتـساءل فى الحـالات التى يختلف فيها الشكل المثالى عن متـوسط شكل الأشياء عما إذا كان مصدر الاختلاف هو ما فى الصفة المبالغ فيها من قدرة على التأثير وتوليد اللذة . ففى حالة الشكل الإنسانى مثلاً يختلف التصور المثالى اختلافًا شاسعًا عن المتوسط ، وفى نواحٍ عدة نجـد أن الحالة المتطرفة أو ما يدانيـها هى أجمل الحالات . فيصف المؤرخ اليونانى القديم زينوفون مثلاً نساء أرمينيا بأنهن جميلات وفارعات القوام ، وما نزال حتى الآن نقول عن المرأة إنها جميلة وطويلة القـد أو أنها جميلة لكنها ضـئيلة . فالحجم إذن ، حتى حيـث

لا تكون له ضرورة كبرى ، من الصفات التى تزيد فى الصورة المثلى عنها فى المتوسط . والسبب فى ذلك - بغض النظر عن ارتباطات الحجم بالقوة - هو أن الحجم الكبير يجعل الأشياء بارزة . وأول ما يلزم للموضوع لكى يولد أثرًا فى النفس أن يكون بارزًا ، والحجم من العوامل التى تجعل الشىء بارزًا . ولذلك نجد المثل الأعلى الجمالى يبالغ فى المتوسط فيزيد من حجمه لأن فى هذا التغيير ما يزيد من اللذة وهكذا يصبح الحجم الكبير من عناصر الجمال [١] .

وعلى هذا النحو أيضًا نشاهد أن العيون التى هى فى ذاتها جميلة يبالغ فى حجمها فى النمط المثالى . وبصفة عامة نقول أن كل ما يثير انتباهنا خاصة ويزيد من اللذة التى نحس بها فى الموضوع سواء أكان ذلك عن طريق صفاته الحسية أم شكله المجرد أم تعبيره يكتسب أهمية كبرى فى النمط المثالى ، أهمية لا تقتضيها حقيقته فى حالات ظهورها . وهكذا فنحن فى تركيبنا للصورة الذهنية الممثلة للنوع إنما نقوم بعملية اختيار لما يثير اهتمامنا فى الأشياء الجزئية لقيمته الجمالية .

---

(١) إن ما يدعو إليه بيرك Burke من أن الجمال هو صغر الحجم مصدره تعريفه التعسفى للجمال . فالجمال فى نظره هو الجاذبية والرشاقة وكل ما من شأنه أن يولد اللذة ولا يؤثر فى النفس تأثيرًا جارفًا . وفى ذلك لا يفعل بيرك أكثر من أنه يطور الفكرة الشائعة فى عصره عن التمييز بين « الجمال » the beautiful و « الجلال » the sublime .

وحينما نمتدح الشيء لاقترابه من المثل الأعلى في نوعه فإننا إذن ، عن طريق غير مباشر ، نحدد ميزة هذا الشيء الذاتية ونعبر عما له من تأثير مباشر في حساسيتنا . ولو لم نحلل الشيء الواقعي على هذا النحو حينما نشير إلى الصورة المثلى لأصبح المثل الأعلى نافلة بغير معنى . فإننا لا نعرف ما هو المثالي إلا لأننا نلحظ ما يسرنا في الواقع . وإذا نحن سمحنا للفكرة الكلية أن تتحكم في الانطباعات الجزئية على نحو تعسفي وأن تعمينا عما قد يكون في هذه الانطباعات من نواحي الجمال الجديدة التي لا تنتمي إلى أي من الأنواع التي عرفناها من قبل ، فإننا حينئذ لا نفعل أكثر من أن نحل الألفاظ محل المشاعر ونجعل التصنيف اللفظي يأخذ مكان الحكم الجمالي . وفي هذه الحالة يصاب الإحساس الجمالي بالضياع والتلف . إن للمثل العليا فوائدها بلا شك ، ولكن سلطانها كله هو في أنها تمثل شيئًا سواها ، فهي تمثل لذات جزئية معينة ، وإلا لكانت غير دالة على شيء قط .

والواقع أن جهازنا العقلي كله ، وكل ما لدينا من معانٍ عامة وقوانين وموضوعات ثابتة خارجية ومبادئ وأشخاص وآلهة ليس إلا عدة من رموز وتعبيرات جبرية . فكلها تمثل التجربة ، تلك التجربة التي لا نستطيع أن نحتفظ بها ونستعرضها في صورتها المباشرة البالغة التنوع . ولو لم نتمكن من أن نطفو ونسير مجرانا عن طريق هذه الوسائل الفكرية لغرقنا كما تغرق الحيوانات . إن مهمة النظريات هي أن تساعدنا على تحمل جهلنا بالواقع .

ومثل هذا يحدث على نحو من الأنحاء فى الميادين الأخرى ، فجيوشنا وسائل حتمها ضعفنا ، وممتلكاتنا أعباء تطلبتها حاجتنا . ولو لم يكن موقفنا مهدداً لما اخترعنا هذه الآلات الهائلة التى تسبب الموت والحياة . وليس ذكاؤنا إلا سلاحًا آخر نحارب به القضاء . على أنه ليس ثمة ما يدعونا إلى الأسف لهذه الحقيقة لأن بناء هذه النظم المختلفة هو إلى حد ما من الوظائف الطبيعية للإنسان . إلا أن المشكلة ليست فى أن هذه النظم التى نتتجها ذاتية دائمًا ، وإنما هى فى أنها تكون أحيانًا غير ملائمة وتسبب العذاب للروح الإنسانية . ولا تظهر الناحية المحزنة فى موقفنا إلا حينما نتعلق بتلك الأوهام الضرورية الناقصة بحيث نرفض الحقيقة التى تنبع منها تلك الأوهام التى ما جاءت إلا لتنبئ عنها . فعندئذ نخطئ بإحلال الوسائل محل الغايات ، وهو ما يسمى بالوثنية فى الدين ، وبالتناقض فى المنطق ، وبالطيش فى الأخلاق . ومع أن هذا الشىء لا اسم له فى ميدان الجمال إلا أنه شائع جدًا فيه ، إذ نصادفه كلما تحدثنا عما ينبغى أن يسرنا بدلاً من أن نتحدث عما يسرنا فعلاً .

٣١- هل جميع الأشياء جميلة ؟

وتقودنا هذه المبادئ إلى إجابة مفهومة عن سؤال لا يخلو من الأهمية فى ذاته وله أهمية بالغة فى أى مذهب فى علم الجمال . هذا السؤال هو :

هل جميع الأشياء جميلة ؟ أتكون الأنماط كافة على درجة واحدة من الجمال حينما نتخلص من تحيزنا العملى ؟ إذا كان القارئ قد قبل قضايانا السابقة فسيتضح له بسهولة أنه لابد لنا من القول أنه بمعنى من المعانى لا يوجد شىء فى جوهره قبيح . فإذا كانت الانطباعات الحسية مدعاة للألم فمن الصعب علينا أن نحيلها إلى موضوعات ؛ فإدراك الشىء بالحواس إذن فى الظروف الطبيعية ، حينما لا تكون الحواس قد أصابها الإعياء ، يكون دائمًا مصدراً للذة أكثر منه للألم . فإذا ما نشأ عن إدراكنا المتكرر لفئة من الأشياء المتشابهة نمط إدراكى باطنى ، أى حينما يتكون لدينا مثل أعلى للنوع ، فإن إدراك هذا النمط أو التعرف عليه فى موضوع جزئى سيولد درجة من اللذة تتفق ودرجة الاهتمام والدقة التى لاحظنا بها الأشياء . ولهذا فدارس الطبيعة يرى من مواطن الجمال فى الطبيعة ما لا يحس به الفنان الأكاديمى ، ولابد أن كل بيئة جديدة ستفتح أمامنا كنزاً من الأشكال الجميلة إن نحن سمحنا لها بتنمية إدراكنا .

غير أننا لسنا مضطرين لهذا السبب أن نقول أن جميع الفروق فى الجمال والجلال مصدرها التحيز الشخصى والميول العارضة . حقًا إن هناك ما يسوغ قول الصوفية إن الله لا يميز بين قيم الأشياء وإن تمييزنا البشرى فقط هو الذى يجعلنا نفضل الورد على المحار أو الأسد على القرد . فلو خلعنا عن أنفسنا طبيعتنا البشرية لوجدنا أنفسنا بلا شك عاجزين عن هذا التمييز كما سنجد أنفسنا عاجزين عن التفكير والإدراك والإرادة على النحو

الذى يمكننا أن نسلك بـه الآن . ولكنه لن يهمنـا أن نعلم كيف كـانت تبدو لنا الأشـياء لو لم نكن بشـراً . وحتى الصـوفى الذى يكره الهيـئة المعينة التى سوّى فيها عقله لا يستطيع أن يسمو على ملكاته ، وإنما كل ما يمكنه أن يفعله هو أن يشل هذه الملكات ويقفها عن النشاط . فهو ينكرها بكل جوارحـه إنكاراً مفهومـًا وإن كان غيـر سليم ، إنكاراً لا يزال يتسم بالإنسانية رغـم زعمه العـكس ، ويصـرف كل طاقـته فى عـملية الإنكار هذه ، وحينما يكلل مجهوده بالنجاح ، فأقصى ما يصل إليه هو أن يشل هذه الملكات عن العمل شللاً كاملاً .

وما يصـدق على التـصوف عامـة يصدق أيضـًا على الجمـال . فلو استطعنا أن نغير من ذوقنا بحيث نجـد الجمال فى كل شىء (لأن الطبيعة النهائيـة للأشياء ربما كـانت ممثلة تمثيـلاً صادقًا فى جـميع الأشـياء على السـواء) فحـينئذ نكون قـد قضـينا على الذوق قـضاء تامـًا . وبدلاً من التسلسل التـصاعدى فى اللذات الجماليـة يكون لدينا حكم واحد رتيب . فإذا لم تكن الأشياء جميلة لما فيها من فـروق وإنما لاشتراكها جميعًا على السواء فى شىء واحد فـحينئذ لا يكون هناك تمييز فى الجـمال . ويصبح الجـمال كـالجـوهر هو نفس الشىء فى كل مكان ويصـبح أى مـيل إلى تفضيل شىء على شىء آخر دليلاً على الخداع والوهم والقصور . وحينما نحـاول أن نجعـل من أحكامنا أحكامـًا مطلقـة فإننـا نضحى بمعـاييـرنا ومقولاتنا الطبـيعية ونتخطى طبيـعتنا حتى نفقد أنفسنا فـى مجرد الوجود الغامض الذى نجد لذة فى غموضه .

وهكذا فالنسبية التى توجدها طبيعتنا المتحيزة ضرورية لجميع أفكارنا وأحكامنا ومشاعرنا المحددة . وحينما نعترف بالتحيز الإنسانى باعتباره أساسًا مشروعًا للمفاضلة لأنه لا غنى لنا عنه ، فحينئذ نرتب كل ما فى الطبيعة الغنية من موضوعات حسب هذا المعيار بحيث لجعل منها نظامًا من القيم المسلسلة . وكل شىء جميل لأن فى مقدور كل شىء إلى حد ما أن يثير اهتمامنا ويجذبنا إليه . إلا أن الأشياء تختلف اختلافًا شاسعًا فيما بينها فى مقدار ما يولده تأملنا لها من لذة فى نفوسنا . وهكذا فهى تختلف اختلافًا شاسعًا فى جمالها . ولو ثبتت طبيعتنا البشرية وتحددت فى كل أجزائها إلى الأبد لأصبح مقياس القيم الجمالية مؤكدًا ، ولما تجادلنا فيما يتعلق بالذوق وليس ذلك لأنه لن يمكننا فى هذه الحال الوقوف على مبدأ عام للمفاضلة وإنما لأنه سيستحيل حينئذ كل اختلاف .

إلا أن الطبيعة البشرية هى فى الواقع تجريد غامض ، وليس ما هو مشترك بين جميع البشر إلا أضأل جزء من مواهبهم الطبيعية . ولذلك فليست القدرة الجمالية موزعة توزيعًا عادلاً على جميع البشر ، كما أن عالم الجمال يتفاوت اتساعًا وتعقيدًا عند الناس . حقًا لو كان الاختلاف بين الناس مقصورًا على تفاوتهم فى درجات التثقيف والتطوير ، بحيث نستطيع أن نتبين فى أحكام أكثر الناس خبرة بالجمال مجرد تطوير لأحكام الفلاح الفج لما تأثر مبدؤنا الجمالى ، وطالما كان الأمر كذلك فإننا

نستطيع أن نقـول إن لدينا معياراً مشـتركًا يطبق على نطاق يتفـاوت سعة وضيقًا . ويعنى إمكان هذا المعيار وجود طبيعة مشتركة بين الناس تتفاوت فى درجة تطويرها .

غير أن الناس لا يختلفون فى درجة حساسيتهم فحسب وإنما يختلفون أيضًا فى اتجاه هذه الحسـاسية . فـالطبيـعة الإنسـانية تنقسم إلـى طبائع متعارضـة متباينة ، ويتبع الذوق هذه القسمـة . ولا يستطيع الرجل المتزن أن يقول أن تذوق الموسيقى أسمى أو أدنى من تذوق النحت . فقد يكون الرجل الواحد مـوسيـقيًا ونحـاتًا فى آنين مخـتلفين ، بل إن ذلك يعنى اتسـاعًا لنطاق العـبقرية الإنسانية لا يصـعب علينا تصوره . إلا أن الجمع بين هذين الذوقين ليس جمـعًا بين نوعين من الجمال فى الموضـوع الواحد وإنما هو جـمع بين الموهبتين فـى الشخص المتـذوق ذاته . ويظل جمـال النحت منفصـلاً تمام الانفصـال عن جمال الموسـيقى ومخـتلفًا عنه . ولا يوجد شبه بين الصـوت واللون إلا على أدنى مستوى باعتبارهما مـجموعة من الذبذبات والإثارات . أمـا عندما يتطوران ويتـميـزان ويتحـولان إلى موضـوعات فـإنهما حـينئذ ينفـصلان . ومع أن وعى الشـخص الواحد يدركهـا إلا أنه يدركهما باعـتبارهما موضـوعين لا يجتمعـان ولا علاقة بينهما .

وهذا الاتساع المثـالى للقدرة الإنسـانيـة لا ينزع إذن إلى إيجاد معـيار واحـد للجمـال فمعـايير الجمـال تظل تعبر عن عادات حـسيـة وخيـالية

مختلفة . حقًا إن الرجل الذى يفوق غيره فى رحابة الأفق واتساعه وفيما أوتى من موهبة فى تمييز كل دقيقة من الدقائق هو عادة الناقد الذى يحترمه الناس أكثر من غيره : فهو سيعبر عن مشاعر عدد أكبر من الناس . إلا أن ميزة سعة الأفق فى النقد ليست فى أنها ترقى بحواسنا فى جميع الميادين ، بل غالبًا ما يقع هاوى الفنون فى أخطاء يسهل على الفنان المتخصص اكتشافها . ومع ذلك فلا يوجد أحد متخصص بكل جوارحه ؛ فلابد للشخص المتخصص أن تكون لديه بعض القدرة الكامنة على إدراكات من أنواع أخرى غير أنواع تخصصه . وإن من يتخصص فى دراسة نوع واحد من الجمال ليلجأ إلى من يهوى جميع الأنواع لكى يثير فى نفسه هذه الإدراكات وينظمها وينسقها .

إن من يميل إلى القول بأن جميع الأشياء متكافئة حقًا فى الجمال إنما يفعل ذلك نتيجة تحليل ناقص لعمليات الوعى الجمالى . فعلى الرغم من أن هذا الشخص يدرك اعتماد « درجات » الجمال على الطبيعة البشرية فإنه يغفل اعتماد « جوهر » الجمال أيضًا على هذه الطبيعة . ونحن لا نستطيع أن نقول أن جميع الأشياء متكافئة فى الجمال لأن التحيز الشخصى الذى يميز بينها هو ذاته السبب الوحيد الذى يجعلها جميلة على الإطلاق . ومبدأ المفاضلة الإنسانية هو ذاته مبدأ الذوق الإنسانى ، والجمال الحقيقى الموضوعى المتميز عن أهواء الأفراد لا يعنى أكثر من القرب من حساسية أكثر شيوعًا وأطول أمدًا ، أو لا يعنى أكثر من استجابة إلى رغبة إنسانية

أكثر عمومًا وأساسية . وليست القدرة الكبرى على التمييز التى ينشأ عنها اتساع الشقة بين الأشياء الجميلة والقبيحة هى فقدان للقدرة على رؤية الجمال ، وإنما هى تطوير للملكة الجمالية التى يولد تنشيطها الجمال فى العالم .

٣٢- تأثير النظام غير المحدد

إن النشاط الحر لملكة الإدراك الباطنى هو الذى يخلع أهمية وطرافة خاصة على الموضوعات الغامضة الموحية التى لم تتحد ولم تتخذ شكلاً واحدًا متسقًا ، وإنما يمكن تفسيرها على أنحاء متباينة . وكلما زاد اعتماد الفنان على توليد هذا التأثير زاد مقدار التفكير الذى يفترض وجوده لدى المشاهد وقلّت البراعة التى يظهرها الفنان . فالذهن الفقير الذى تغلب عليه حرفية التفكير لا يستطيع أن يستمتع بما تتيحه الموضوعات غير المحددة من فرص لأحلام اليقظة وللإبداع ؛ ذلك لأنه تعوزه المصادر اللازمة لذلك . فهو يقف أمامها حائرًا قلقًا وسرعان ما يتحول عنها إلى ما هو أبسط منها وأكثر وضوحًا ، وغالبًا ما يتحول شعوره بالعجز أمامها إلى إحساس باحتقارها . كذلك نجد أن الفنان الموهوب الذى لا يمتاز بالصنعة والبراعة الفنية هو بلا شك الذى يحلق فى هذا المجال من الموضوعات غير المحددة . فهو يرسم لنا رسومات تقريبية ولكنه لا يصور لنا الأشياء تصويرًا دقيقًا أبدًا ، وهو يوحى ولكنه لا يفصح ، ويثيرنا

ولكنه لا يخبرنا أبداً . وهذا هو المنهج الذى يتبعه الأفراد والأمم التى تتميز بالعبقرية أكثر مما تتميز بالصنعة والبراعة الفنية .

والذى يصاحب هذه الخاصية هو إحساس بالعمق ، وبالمدلولات الهائلة وليس هذا الإحساس بالضرورة وهمًا من الأوهام. فطبيعة موادنا - ألفاظًا كانت أو ألوانًا أو مادة تشكيلية - تفرض على تعبيرنا حدوداً معينة، بحيث لا يمكن التعبير عن حقيقة التجربة تعبيراً دقيقًا كاملاً بوساطة هذه المواد . ولذلك فحتى أعظم البراعة الفنية والصنعة يعجز عن الأداء الكامل والتعبير الشامل . وهكذا فلابد من وجود منطقة ظليلة من الإيحاء حتى فى أكثر التصوير إيضاحًا وإفصاحًا لكى يتمكن هذا التصوير من توصيل الحقيقة . وحينما يكون هناك عمق حقيقى - أى حينما يتمكن الفنان من القبض بحق على المركز النابض للأشياء - يحس الفنان إذن بمدى قصور التعبير وبالتالى يطلب من المشاهد أن يسد ما فيه من نواحى النقص بوساطة أفكاره هو . غير أن هذا يجب ألا يحدث إلا بعد أن يكون الفنان قد تعلم أصول فنه جيداً واستغل كل طاقته استغلالاً صبوراً ، وإلا كان ما يحس به من العمق هو فى الحقيقة عجز وتخبط وغموض . وإن أبسط الأشياء ليستحيل التعبير عنه إن نحن نسينا الكلام . والانغماس الدائم فى ميدان لا يمكن التعبير عنه إنما هو دليل قاطع على أن الفيلسوف لم يتعلم كيفية التفكير وعلى أن الشاعر لم يتعلم كيف يكتب ، وعلى أن الرسام لم يتعلم كيف يرسم ، وعلى أن المرء لم

يتعلم كيف يعبر عن مشاعره - وكل هذا لا يتعارض مع ما فى الروح التى لا يمكن التعبير عنها من عبقرية هائلة .

ولقد تعود عصرنا هذا الانغماس فى هذا الغموض للسببين المذكورين هنا ؛ فالجمهور عندنا - وإن لم يكن فى الحقيقة مدربًا (لأننا نخاطب جمهوراً أكبر مما يتطلبه التدريب) - لهو على قسط كبير من المعرفة ويستجيب بحماسة إلى كل شىء ، وهو على استعداد للجد والكدح والأخذ بنصيبه لكى يحصل على متعته ومصلحته . وإنه ليفخر بفهمه وتذوقه كل شىء . والفن عندنا بدوره لا يغفل هذه الفرصة . ولذلك فقد أصبح عديم النظام والاتساق ، فرديًا يقوم على الغريب من الأهواء ويتميز بتجريب الجديد دائمًا . وما فى الأعمال الفنية من عناصر فجة لم يتوافر لدى الفنانين التركيز اللازم لتشذيبها وتثقيفها إنما نقبله ونعتبره من أمارات الأصالة كما أن ما فيها أيضًا من عناصر غامضة ، منعنا غرورنا من توضيحها وضبطها إنما نعتبره من علامات الجلال . وهذا هو سر النزعة الحديثة إلى محاولة كتابة الأعمال العظيمة على أساس مبادئ جديدة ، كما هو سر سهولة كتابة الكتب الصعبة .

٣٣- مثال من المناظر الطبيعية

وتعوضنا القدرة غير العادية على تذوق المناظر الطبيعية عن هذا الجهل بما هو رفيع ممتاز فى الفنون . فالمنظر الطبيعى غير محدد ، ففيه

دائمًـا تقريبًـا ما يكفى من التنوع لإعطاء العـين حرية كـبرى فى انتـقاء عناصره وتأكيدها وتنسيقها فى مجموعات معينة ، وفى الوقت عينه إنما هو غزير بالإيحاءات وله قـدرة كبيرة على إثارة الانفعالات الغـامضة . فلكى نرى المنظر الطبيعى يتحتم علينا أن نألفه نحن ، ولكى نحبه ينبغى لنا أن نضفى عليه مدلولاً خلقيًا . وهذا هـو السبب فى أن الناس غير المثقفين أو ذوى الذوق المنحط لا يعيرون بيئتهم الطبـيعية أى اهتمام ، ولا يعنّ لهم أن فى الإمكان تأمل العـالم العـادى الذى يعيـشون فـيه كل يوم تأمـلاً جماليًا . وهم لا يقفون لـكى يتأملوا أثر العالم فى نفوسهم إلا فى أثناء عطلاتهم حين يخلعـون على أنفسـهم وعلى ممتلكاتهم زينة وبهـجة غـير عاديتين . أما ذلـك الجمال الأكبر الذى فى النـواحى اليومية من بيـئتهم فإنهم يغفلونه تمامًا . ولكننا حينما نتعلم كيفية الإدراك الباطنى ، وحينما نهوى متابعة الخطوط وتطوير المناظـر ، وأهم من ذلك كله حينما تتحول التأثيـرات الدقيقـة للأماكن فى طابعنا الذهنى إلـى قدرة تعبـيرية فى هذه الأماكن ، وتكتـسب صفات شعـرية عن طريق أحلام اليقظة ، وتجـعلها مـخيلتنا توحـى بعالم بديع تقـطنه الجنيات وتملؤه الـسعـادة والمغامـرات الغـامضـة ، حينئـذ نحس بأن المنظر الطبـيعى جـميل ، وتمتلئ الغـابة والحقول وجميع المناظر الريفية والأراضى البور بملذات الصحبة والتسلية .

وهذا الجمال يعتمد على الأحلام والخـيال والانفعال الذى يتحول إلى موضوعات . ولا يمكن الاستمتاع بالمناظر الطبـيعية غير المحددة على نحو

آخر . فليس فى المنظر الطبيعى أية وحدة حقيقية ، ولذلك لابد للخيال أن يضفى عليه شكلاً ما . ويسهل على الخيال أن يصنع ذلك لأن الأشكال الممكنة فيه عديدة ، ولأن ما يصيب الموضوع من تغيرات طول الوقت يقدم للعين إيحاءات متنوعة . وفى الواقع من الوجهة السيكولوجية لا يوجد شىء معين اسمه المنظر الطبيعى ، وإنما ما نسميه بالمنظر الطبيعى عبارة عن كثرة لا نهائية من جزئيات ومناظر تظهر لنا على التوالى . وحتى المنظر الطبيعى المرسوم ، مع أنه ينزع إلى اختيار بعض أجزاء الحقل وتأكيدها ، فإنه يتألف عن طريق جمع العديد من المناظر . وحينما ننظر إلى الرسم فإننا نستعرض فيه أيضًا أجزاءه الواحد بعد الآخر وندركه كما ندرك المنظر الطبيعى . ولكن الرسم بالطبع يقدم لنا مادة ليست فى غنى مادة الأصل الحى ، ولذلك فالأصل يفوقه بكثير .

والمدرسة التى تسمى بالتأثيرية فى صورتها المتطرفة هى وحدها التى تحاول أن ترسم على الرقعة منظرًا واحدًا عابرًا مطلقًا . والنتيجة هى أن المشاهد لا يتأثر بهذا الرسم تأثرًا بالغ القوة ولا يكون للرسم فى نظره قيمة عاطفية كبرى إلا حينما يكون ذاته قد أثار انتباهه فعلاً هذا الجزء من المنظر الطبيعى الأصلى الذى يحكيه الرسم - فتكون قدرة الرسم على التأثير فيه شبيهة بقدرة الروائح على استرجاع الماضى على نحو واضح قوى . إلا أن هذا النتاج فارغ تافه للغاية ، فهو صورة فوتوغرافية لانطباع منفصل ، ولا يعقبه كما تكون الحال فى الطبيعة صور منه مختلفة . ولا

يمكننا إدراك هذا الموضـوع الغـريب عادة إذا لم يكـن قد ظهـرت لنا هذه الرؤية المنفصلة الشاذة فى تجربتنا فى صـورة بارزة . أما المدرسة التى تتبع عكس هذا الأسلوب - والتى يمكننا أن نسـميهـا مدرسة المنـاظر الطبيعـية الواثبة من منظر إلى منظر - فإنها تجمع عدة مناظر وتعطينا المجموع الكلى للملاحظات الإيجـابية لمنظر معين ، بحـيث يستطيع المشاهد بالتأكـيد أن يتبين الموضوع بوضـوح . وإذا كان المنظر يبدو غير حقيـقى وغير طريف فى هذه المدرسـة فإن ذلك يرجع إلى كـونه لا شكل له ، مـثله فى ذلك مثل الموضـوع الحقـيقى الكامل الذى يمثله ، بينـما تعوزه الحـدة الحسـية والحركة التى قد تجعل الحقيقة تؤثر فى نفوسنا .

إن المنظر الطبيـعى لا شك يحتـوى على أشـياء عـدة ذات أشكال محددة. غـير أنه إذا اتجه انتباهنا إليـها بالذات فلن يتولد لدينا ما نسـميه حب الطبـيعـة . لقد كان مـن المعتاد مـنذ وقت ليس بالطويل أن يدخل رسامـو المناظر الطبيعيـة أشخاصًـا أو مبانى أو أطلالاً لكى يضيـفوا إلى جمال المكان بعض الارتباطات الإنسانية . أما إذا أرادوا رسم الطبيعة البور الموحشـة فكانوا يعتـقدون أنه ينبغى لهم علـى الأقل أن يظهروا مسـافرًا منهكًا جالسًـا على أحد الأعـمدة المتهـدمة . وإذا ارتدى هذا الرجل الزى الرومانى لـظهر أنه ماريوس جـالسًا بين أطلال قـرطاجنة . وظن هؤلاء الرسامون أن المنظر الطبيعى الذى يخلو من الأشخاص لا معنى له ، وأن المشاهد سيظل يتوقع ظهور شىء طـول الوقت ، كما يتوقع النظارة ظهور

أشخاص حينما يرتفع الستار عن مسرح خاوٍ . وشعروا بأن عدم تحديد الإيحاءات التى يثيرها منظر طبيعى يخلو من العناصر الإنسانية إنما هو عيب فيه . بينما نحس نحن الآن بأن هذا هو ذاته مصدر المشاعر السامية التى يولدها فى أنفسنا . فنحن نرغب فى الحرية ، ونكتفى بمشاعرنا ، ولا نطلب وصفًا للموضوع يهمنا كجزء من أنفسنا . ونخجل من أن نقول أن « الجبال فى نظرنا ليست إلا مشاعر » لما فى ذلك القول من بساطة ووضوح ، ولا نرى داعيًا للاعتذار عما لدينا من رومانطيقية كما فعل الشاعر بيرون حين قال :

« إن حبى للإنسان لا يقل ، وإنما حبى للطبيعة يزيد
لمقابلاتنا هذه ؛
وفيها أهرب مما أكون عليه أو مما كنت عليه من قبل لأمتزج
بالكون ولأحس بما لن أستطيع أبدًا أن أعبر عنه » .

ولاشك أن هذه القدرة على الارتياح إلى الطبيعة وحدها بدون الحاجة إلى أى شىء آخر يزينها ، وعلى التمتع بشتى نواحيها إنما هى كسب عظيم . وتتألف تربيتنا الجمالية من تدريب أنفسنا على رؤية أكبر جمال ممكن . ورؤية الجمال فى العالم الطبيعى الذى يحوطنا دائمًا بالضرورة إنما هى خطوة كبرى فى سبيل امتزاج الخيال بالواقع الذى هو هدف التأمل .

غير أنه يجب علينا ، ونحن نكتسب القدرة على تذوق ما لا شكل له ، ألا نفقد تلك القدرة الأخرى الأكثر لزومًا على رؤية الشكل فى تلك

الأشياء التـى يتحقق فيهـا . فنحن عادة فى حالة عدم وعـى جمالى إزاء معظم الأشـياء التى هى محددة وطبـيعيـة فى الوقت نفسه ، حالة أشبه بحالة الفلاح إزاء المنظر الطبيعى . فـنحن ننظر إلى الحياة الإنسانية وإلى البيـئة التى نعيش فـيها بنفس النظرة المنفـعية التى ينظر بهـا الفلاح إلى الحقل والجبل . فلا يجـد فيهما إلا ما يعبر عن الثـروة والفائدة ، أما ما هو خـلاف ذلك فلا يثـير اهتمـامه . وإذا قـصدنا بحب الطـبيعـة اللذة الجمالية التى نجدها فى شتى أنحاء العـالم الذى تعيش فيه مصادفة (وأى شىء أكثر « طبيعية » من الإنسان وجميع فنونه ؟) فنستطيع أن نقول أن حب « الطبـيعـة » المطلق نادر بيننا . فـالذى نحـبه هو إثارة مـشاعـرنا وأحلامنا الشخـصية ، ويستهوينا المنظر الطبـيعى كما تستهـوى الموسيقى أولئك الذين لا إحساس لديهم بالشكل الموسيقى .

ويبدو أنه ليس صحيحًا القـول الذى يزعم أن حب القدامى للطبيعة كان أقل من حبنا إياها . حقًا إن حبهم للمناظر الطبيعية أقل من حبنا ، على الأقل ، أقل بالنسبـة لحبهم لما تحـتويه المناظر الطبـيعية من أشـياء محددة . فلم يكن تجذبهم التأثيرات الغامـضة المتغيرة للجو ، ولا الحجم الهائل للجبـال أو ما فى الغابات من تعقيد الحـياة اللامتناهى . ولم يكن يغلب عليهم تذوق الموضوعـات غير المحددة الذى يجعل المناظر الطبـيعية من موضوعات التأمل الأثيرة . غير أنهم كانوا يحـبون الطبيعة ويفهمونها إلى درجة كـبيرة حـقًا . بل إن تحويل الـروح الإنسانى إلى موضـوعات

خارجية فى الطبيعة ، هذا التحويل الذى لا يزال الشاعر الرومانطيقى يوحى به على نحو غامض متغير ، قد اتخذ عندهم مظهرًا واضحًا كل الوضوح ، وعبروا عنه بالتصريح أكثر من التلميح . فليست الآلهة السماوية والأرواح التى جسدوها وجعلوها تسكن الطبيعة بشتى صورها من بحار وأنهار وغابات وجبال إلا إدراكًا باطنيًا محددًا لتلك الروح الغامضة التى نشعر بأننا نراها فى السماء والجبال والغابات . وقد نعتقد أننا ندرك عن طريق الحدس الغامض تلك الحقيقة التى عبروا عنها بخيالهم الطفلى عن طريق الخرافة . إلا أن اعتقادنا هذا - إن كان اعتقادًا - لا يقل خرافة عنهم ولا يقل فى كونه إسقاطًا للطبيعة البشرية على الموضوعات المادية . وإذا نبذنا كل تصور إيجابى لما فى الطبيعة مما يشبه المبادئ ، وأرجعنا ما خلعناه عليها من العناصر الخلقية إلى أصله فاعتبرناه مجرد تعبير شعرى عن إحساساتنا ، فلن نستطيع أن نقول أن ما لدينا من صور لفظية غامضة يمكن مقارنته كتصوير لحياة الطبيعة بالأساطير اليونانية بما فيها من تحديد وتنوع وخفة روح وجمال .

٣٤- امتداد ذلك إلى موضوعات لا تعتبر عادة جمالية

وربما يلزمنا أن نذكر هنا بعض الميادين المتشابهة التى يضفى العقل الإنسانى فيها سلسلة من الأشكال المتغيرة على موضوعات غير محددة فى

ذاتها [1] . وواضح أن التاريخ والفلسفة الطبيعية والخلقية والدين هى من هذه الميادين . إن جميع النظريات مثلاً هى أشكال ذاتية نفرضها على مواد غير محددة . فالمادة هى التجربة ومع أن كل جزء من هذه التجربة فى ذاته محدد تمامًا بالطبع وتتألف منه هذه التجربة دون غيرها فإن تذكر التجارب المتتالية وربطها بعضها ببعض هو من وظائف الملكة النظرية . فالمخيلة هى التى تربط بين الأشياء فى الزمان والمكان على نحو منهجى وتجعلها يعتمد بعضها على بعضها الآخر . لذلك لا يمكن للنظرية أبدًا ان تتحقق فيها درجة الصدق التى تتسم بها التجربة المباشرة ، وكما قال هوبز : لا يمكن لأى بحث نظرى أن يؤدى بنا إلى معرفة مطلقة للحقيقة الواقعة .

ويمكننا أن نتصور وجود نظريتين مختلفتين لهما نفس الدرجة من الصدق بالنسبة لنفس الوقائع . فكل ما يلزمهما هو أن تكون كل منهما

---

(١) حينما نتكلم عن أشياء محددة فى ذاتها إنما نقصد بالطبع أشياء أصبحت محددة نتيجة فعل تحديد إنسانى . فالحواس هى وسائل تحدد الإحساس وتميزه . والموضوع المحدد الذى ينتج عن هذه العملية الأولى (عملية الإدراك الحسى) يكون بمثابة المادة التى تطبق عليها عملية ثانية . فالذاكرة مثلاً تصنف فى الزمان ما تكون الحواس قد صنفته فى المكان . ولسنا معنيين بموضوعات غير موضوعات التجربة الإنسانية ، وتشير الصفات « محدد » و « غير محدد » بالضرورة إلى علاقة هذه الموضوعات بمختلف مقولاتنا فى الإدراك والفهم .

مساوية للأخرى فى كونها خطة كاملة فى الربط بين الحقائق التى تدرسها وفى القدرة على التنبؤ بها . وحينئذ يكون الاختيار بينهما قائمًا على أساس شخصى صرف ، وذلك لأنه مادام الشىء الخارجى فى ذاته غير محدد ، فإن عناصره يمكن إدراكها بالتصور العقلى موحدة على كافة الصور الممكنة لتوحدها . إن النظرية صورة من صور الإدراك الباطنى ، وحينما نطبقها على الواقع فإننا نتأثر بدرجة أكبر مما نعتقد بمدى السهولة واللذة اللتين نجدهما فى التفكير بوساطتها ، أى بجمال النظرية ، هذا على الرغم من أن أول شىء نعتبره فى النظرية هو طبعًا مدى صلاحيتها من حيث هى وسيلة كافية للتفكير .

وقد تبدو حالة النظريتين المتكافئتين فى الصدق والشمول اللتين نفسر بهما الطبيعة حالة خيالية إلى حد ما . فليس العقل الإنسانى من الغنى وعدم التعين بحيث يسوق عدة جياد صفًا واحدًا دفعة واحدة ، كما يقول المثل السائر ، بل يود أن يكون لديه إطار عام واحد فقط من المدركات العقلية ، يحاول أن يضع فيه جميع الأشياء . غير أن الفلاسفة الذين هم رواد الذوق الفطرى قد تبينوا إمكان وجود مناهج عدة لتفسير مجموعة بعينها من الوقائع . وكما أن فى بداية التطور توجد عادة أنواع عدة لا يثبت منها إلا بعضها دون بعض ، فكذلك فى بداية التصور العقلى توجد نظريات عدة يطورها العقل معًا ، وتراها فى معظم مراحل التفكير تتقسم العقل فيما بينها : فيفكر فى هذا المجال على أساس معين وليكن

الأساس الميكانيكى ، بينما يفكر فى مجال آخر على أساس مختلف مثل الأساس الغائى . والعقول التى تتميز بالنزعة النظرية ، أى تلك العقول التى ترجح فيها الرغبة فى وحدة الفهم على الضرورات العملية ، هى وحدها العقول التى لا تحتمل الصراع بين التفسيرين المتضاربين . ففى هذه العقول تنزع إحدى هاتين النظرتين إلى ابتلاع التجربة بأسرها وإن كانت عادة تعجز عن ذلك .

إن النصر النهائى لفلسفة واحدة لم يحرز بعد ، وذلك لأنه لم توجد حتى الآن فلسفة واحدة تكفى لتفسير التجربة بأسرها . ولو قدر لنا أن نصل إلى وحدة ما فلن يكون اتفاقنا جميعًا دليلاً على اكتشافنا للحقيقة كما يتخيل العامة ، وإنما يكون دليلاً على أن العقل البشرى قد وجد طريقة محددة لتصنيف تجاربه . ومن المحتمل جدًا أن الإنسان ، لو ظل محافظًا على عادته المتأصلة فى تشخيصه لأفكاره ، فسيجعل هذه الخطة المحددة مصورة للعلاقات الموضوعية بين الأشياء . غير أنه لن يكون حينئذ دليل واحد على صدق ذلك ، بل لن يكون ثمة ما يوحى بوجود أشياء خارجية ، ناهيك بوجود علاقات بينها فكما أن الأشياء الخارجية ليست إلا مدركات جسدت فكذلك العلاقات بينها هى عمليات للعقل الإنسانى قد جسدت أيضًا .

وهكذا فوصولنا إلى فلسفة واحدة نهائية معناه فقط أننا استطعنا الوصول إلى صورة مثالية مقنعة للإدراك الباطنى الإنسانى ، وتظل هذه

الفلسفة مجرد نظرية أى أداة للفهم والنظر تلائم العين البشرية ، وتظل مختلفة اختلافًا كليًا عن الواقع ، وعاجزة كلية عن تمثيل أى من التجارب التى تربط فيما بينها على نحو صناعى بحيث تخلق منها نسقًا أو نمطًا معينًا . والأساطير والديانات أبرز الأمثلة لهذا المنهج الذى يتبعه الإنسان فى وضع الكثير من التجارب المائجة فى صور ورسومات محددة بديعة . ولكننا إن فكرنا باتزان فى هذه الأمور أدركنا أنه لا يمكننا أن نجد فى نظريات العلم والفلسفة شيئًا أكثر من ذلك . فهذه النظريات بدورها ليست إلا نتاجًا من خلق العقل الإنسانى ولا وجود لها إلا فى حركات التفكير كما أنه لا مبرر لها إلا اتفاقها مع تجاربنا .

بيد أنه قبل أن نستطيع أن نصل إلى هذا التوحيد المثالى للتجارب بأسرها فى نظرية واحدة لابد لنا أن نستعرض ميادين الفكر المختلفة أولاً ؛ فنحن مجبرون على تأمل الحياة فى أفعال منوعة منفصلة لا رابطة بينها ، مادام محالاً على مادة الحياة بأسرها أن تمثل أمامنا ونحن أحياء . كما أنه محال على الذاكرة أن تحتفظ بما قد مثل منها احتفاظًا منزهًا عن التحيز ؛ لكن الفكر البشرى بروعة صوره قد يعوضنا عن قصوره دون الكمال .

فالتاريخ مثلاً ، الذى يحسبه الناس عرضًا للوقائع ، إنما هو فى الحقيقة مجموعة من الإدراكات الباطنية لمادة غير محددة . إذ أن مادة التاريخ ذاتها ليست واقعًا وإنما تتألف من ذكريات وألفاظ يمكن تفسيرها

على أنحاء مختلفة دائمًا ؛ فلن تجد المؤرخ الذى يخلو من التحيز لأن التحيز هو ما يحدد التاريخ . فالذاكرة - أولاً - من شأنها أن تختار شيئًا وتدع شيئًا ، وكذلك من شأن المدونات الرسمية وغيرها أن تختار ما تثبته ، وغالبًا ما تكون متحيزة عن قصد . إن المصادفة وحدها هى التى تبقى على الآثار والأطلال ، وحينما يلجأ المؤرخ إلى دراسة هذه الآثار الضئيلة المتبقية من الماضى يبدأ عقله الخاص نشاطه . فلابد للمؤرخ من اهتمام خاص يوجهه فى عمله ؛ فليس التاريخ سجلاً لكل حادثة معروفة بدون تمييز ، وليس ما توحى به كليو Clio (آلهة التاريخ) شبيهًا بمجموعة محفوظة من الجرائد اليومية . بل التاريخ نظرة فى مصير نظام اجتماعى أو شخص معين ، وهو يتتبع اهتمامًا معينًا فى طريق سيره ، وهذا الاهتمام هو الذى يمدنا بالمعيار الذى ننتقى على أساسه الوقائع ونقيس به أهميتها . وبعد أن ينتقى المؤرخ الوقائع على هذا النحو ويرتبها ويقومها ينتقل إلى مرحلة تبيان العلاقات والعلل ، وفى هذا الجزء من عمله ينغمس المؤرخ فى عملية يعترف بأنها عملية نظرية ويصبح المؤرخ شاعرًا فلسفيًا . وكل شىء حينئذ يعتمد على عبقريته وعلى مبادئه وعواطفه ، وبالإجمال على تلك الصور التى هى وسيلة عقله فى الإدراك ؛ فقيمة التاريخ تشبه قيمة الشعر ، وتتفاوت حسب ما فى الشكل الذى يعرض فيه المؤرخ مادة الحياة الإنسانية غير المحددة من جمال وقوة وكفاية .

٣٥- ما فى عدم التحديد من اخطار اخرى

إن شغف جنس من الأجناس أو عصر من العصور بتأثير من نوع خاص إنما هو تعبير طبيعى عن مزاجه وظروفه ، ولا يمكن انتقاده أو تصويبه بسهولة . ومع ذلك لنقف هنا برهة لنتأمل بعض المساوئ التى تنتج عن تذوق الموضوعات غير المحددة . فإننا بذلك نقرر حقيقة ثابتة ، وفى الوقت نفسه قد نشجع ما قد نحس به فى أعماقنا من ثورة ضد هذه النزعة المتطرفة السائدة . إن الشىء غير المحدد مبهم بطبيعته ولذلك فتأثيره غامض وليس مؤكداً ، وإذا استعمل للتعبير عن معنى معين كما هى الحال فى فنون عدة فما من شك فى أنه يكون تعبيراً فاشلاً . أما إذا لم يقصد منه التعبير عن معنى كما هى الحال فى المنظر الطبيعى وفى العمارة أو فى الموسيقى فإن غموض الشكل لا يكون موضع انتقاد ، وإن كانت النزعة إلى ملاحظة الشكل والمطالبة به فى جميع هذه الموضوعات دليلاً على مقدرة أكبر على التذوق . فالجهلاء لا يستطيعون أن يروا ما فى الموسيقى والعمارة والمنظر الطبيعى من شكل ولذلك فهم لا يعون القيم الفنية المتفاوتة فى هذه الأشياء وإنما يعتبرون هذه الأشياء مجرد مؤثرات تولد فى نفوسهم استجابات عاطفية هادئة أو منبهة . ولكن القيم الحسية والترابطية لهذه الأشياء ولا سيما الموسيقى كبيرة بحيث أنه من الممكن أن يوجد قدر كبير من الجمال بها حتى ولو لم يتوافر أى تذوق للشكل .

أما فى ميدان الأدب حيث تكون القيمة الحسية للألفاظ ضئيلة نسبيًا فإن عدم تحديد الشكل يقضى على الجمال ، وإذا انعدم التحديد تمامًا فإن ذلك يقضى على قوة التعبير . لأن المعنى فى الأدب ينقل إلى الغير عن طريق « شكل » الألفاظ ووضعها ، وليس عن طريق الألفاظ ذاتها ، ولا يمكن الوصول إلى المعنى الدقيق إلا عن طريق الأسلوب الدقيق . ولذلك فلا يوجد كاتب له شأنه يعمد إلى غموض التركيب فى ألفاظه عن قصد ، ولا يفعل ذلك إلا من يقلد البدع الأدبية . والكتاب عبارة عن جملة كبرى وإذا انعدم الشكل فيه فإنه لا يعنى شيئًا لنفس السبب الذى يجعل مجموعة الألفاظ التى لا شكل فيها عديمة المعنى . حقًا قد يكون هناك بعض المعنى فى أجزائه كما يكون للألفاظ التى تستعمل بدون دقة معنى ولون معروفان ؛ ولكن الكتاب فى مجموعه لن يوصل لنا أى رسالة .

وفى الواقع هناك مرحلتان لانعدام الشكل فى التأليف . الأولى هى ما نجده فى أعمال إمرسون Emerson مثلاً وهى مرحلة نضم فيها شذرات ذوات معنى بعضها إلى بعض ، بحيث لا تؤلف هذه الشذرات فيما بينها أى مذهب أو فكرة متكاملة . والمرحلة الثانية هى ما نجده فى كتابات الرمزيين فى أيامنا ، وفيه يقصر كل المعنى على الألفاظ المفردة ، بل يقصر على المقاطع التى تتألف منها . ولا شك أنه يمكن لهذه الفسيفساء من القيم اللفظية أن تولد أثرًا فى النفس ، ذلك لأن انعدام

الشكل لا يقضى على المادة ، وإنما هو كما لاحظنا يمكّن الانتباه من التركيز عليها ، ولهذا السبب كان انعدام الشكل من الوسائل التى تبرز جمال الصوت والإيحاء اللفظى . غير أن هذا المثل يوضح كيف أن النزعة إلى إهمال البنية والتركيب فى الأدب تؤدى إلى التضحية باستعمال اللغة من حيث هى أداة للفكر . فمن السهل أن ينحط الغموض ويهبط إلى منزلة انعدام المعنى .

إن ما هو غير متعين شكلاً يكون غير متعين قيمة كذلك . إذ يحتاج هذا الشيء إلى ذهن المشاهد ليكمله ، ولما كانت هذه التكملة تتفاوت فلابد إذن أن تتفاوت قيمة النتيجة . وهكذا فالموضوع غير المحدد جميل فقط فى نظر من يجعله جميلاً ، وقبيح فى نظر من لا يستطيع أن يضفى عليه الجمال . وهو يستهوى قليلاً من الناس ويستهويهم على أنحاء مختلفة . والواقع أن ذهن المشاهد هو المستودع الذى يجب أن يستمد منه الشكل الجميل . وإذا لم يوجد فيه الشكل فلا يمكن تطبيقه على الموضوع الذى لم يتم تكوينه مثلما يعجز الرجل الذى تعوزه البراعة الفنية عن أن يكمل النتاج الفنى لرجل آخر . وهكذا يحتاج الموضوع غير المحدد إلى ذهن نشيط غنى وإلا أصبح عديم القيمة .

وفضلاً عن ذلك فالموضوع غير المحدد لا يعود بالفائدة على الذهن الذى يتقبله ؛ فهو يبعث هذا الذهن على النشاط ولكنه لا يقدم إليه

موضوعًا جديدًا . فنحن لا نستطيع أن نستجيب إزاءه إلا عن طريق الأشكال الإدراكية الباطنة التى تعودناها من قبل . والموضوع الذى يعوزه الشكل لا يستطيع أن يدخل شكلاً جديدًا على الذهن أو يصوغ الذهن فى قالب عادة جديدة ، فذلك يحدث فقط حينما تجبر المعطيات العين والمخيلة بما فيها من تحديد واضح على السير فى مسالك جديدة وعلى رؤية علاقات جديدة ، وحينئذ يقدم إلينا جمال جديد وبقدر هذه الجدة نزداد غنى . أما الموضوع غير المحدد فهو مؤثر غامض مثله مثل الموسيقى بالنسبة للشخص المسرف فى عاطفيته : فهو يبعث بدون تمييز على كل ما يمكن بعثه من المعانى والذكريات ، ومع أنه يثير الذهن إلا أن لا يدربه على شىء ولا يعرفه بموضوع جديد . وقد تكون لهذه الإثارة مزاياها كالمزايا التى كانت فى تحريك الماء فى بركة بيت حسدا [(١)] . فحينما يقع العقل الخلاق الغنى بالتجربة والملاحظة تحت تأثير هذا المؤثر فإنه يقفز إلى فكرة جديدة ويؤتى ثمرة من ثماره . إلا أن البذرة المخصبة فى هذه الحال أتت من مصادر أخرى ، من الدراسة والإعجاب بتلك الأشكال المحددة التى تحويها الطبيعة والتى أوجدها الفن فى تقليده للطبيعة وأصلح منها حتى بلغت الكمال .

---

(١) انظر انجيل يوحنا – الإصحاح الخامس (المترجم) .

٣٦- وهم الكمال اللا متناهى

المزية الكبرى إذن للكيان غير المحدد هى فى أنه ينمى التلقائية والذكاء والمخيلة التى بدونها يظل كثير من الأشياء الهامة غير مفهوم وبالتالى غير مثير للاهتمام . ويرجع إلى هذه الموهبة الإدراكية الباطنة جمال المناظر الطبيعية وأشكال الديانات والعلوم وأنماط الطبيعة البشرية ذاتها . ولولاها لواجهتنا الفوضى ؛ فعن طريق نشاطها الصبور المتجدد أبدًا ننحت من سيال المادة أشكالاً مختلفة عديدة . والشىء الذى يثير فينا هذه الفاعلية يبدو لنا أكثر جمالاً وجلالاً من الشىء الذى يعرض لنا شكلاً واحدًا لا يتغير مهما كان كاملاً . ويبدو أن فى الشىء الناقص حياة ولا نهاية لا يعرفها الشىء المحدد بحكم اكتمال تكوينه وتحجره . ومع ذلك فهذه الفاعلية ذاتها تسعى إلى بلوغ التحديد ، فنحن لا نستطيع أن نرى جمالاً فى الموضوع غير المحدد إلا بقدر ما ندخل فيه من شكل . ولا يمكن أن تكون قلقلة الشكل ميزة فى العمل الفنى ؛ فالموضوع المحدد يحافظ دائمًا على ما لا يتمكن الموضوع غير المحدد من الوصول إليه إلا فى تلك اللحظات التى تكون المخيلة فيها نشيطة على نحو خاص . وإذا كنا نحس بشىء من خيبة الظن فى الحدود الرتيبة للشكل المحدود وفى رسالته الواحدة الثابتة التى لا تتغير بتغيرنا ، أفليس من المحتمل أن نحس إحساسًا أعمق بالحزن لسرعة زوال مناظر الجمال التى نراها فى الموضوع غير المحدد والتى لا نستطيع أن نقبض عليها مهما حاولنا ؟

اليس من المحتمل أن يصيبنا الملل فى حالة تأملنا للموضوع غير المحدد ، لما يصحب هذا التأمل من مشاعر العذاب وعدم الطمأنينة وغياب اليقين ومن الوعى بالذات ، أكثر مما يصيبنا فى حالة تأملنا الهادئ للموضوع الثابت ؟ أليس من المحتمل أن نفضل الشىء الثابت على الشىء الذى يضيع ولا يمكن استرجاعه ؟

إنه لمن المحتمل جدًا أن يحدث لنا ذلك ، وكان يسهل علينا أن نحس بوضوح بأن المحدد شىء مفضل على غير المحدد لولا ذلك الوهم الذى يميز المزاج الرومانطيقى ، والذى يضفى جاذبية غامضة على الأشياء غير المحددة والتى لا يمكن تحديدها : وهذا هو الإيحاء بالكمال اللامتناهى. وفى الحقيقة أن الكمال مرادف للمتناهى ؛ فلا يمكن لأى شىء سواء فى الطبيعة أو فى الخيال أن يكون كاملاً دون أن يتحقق فيه نمط محدد يستبعد كل ما هو متغير ويختلف اختلافًا تامًا عن أى ممكن آخر من ممكنات الوجود فلا كمال بغير نمط معين أو صورة من صور الإدراك الباطنى . ولذلك تتعدد ضروب الكمال بتعدد الأنماط أو صور الإدراك فى الذهن .

وضروب الكمال المختلفة هذه يخارج بعضها بعضًا ، ولا يمكننا أن نخلط بينها إلا فى حالة من الثمالة الجمالية أو الخيال المجنون . وكما أن الامبراطور الرومانى ود لو كان للشعب الرومانى بأسره عنق واحد حتى يتمكن من قطعه بضربة سيف واحدة كذلك نحن أحيانًا نود لو كان

لضروب الجمال المختلفة شكل واحد حتى يمكننا أن نراها جميعًا فى نظرة واحدة . إلا أن ضروب الجمال بطبيعتها لا يمكن التوفيق بينها ، فلا يمكن للربيع أن يوجد مع الخريف ، ولا لليل أن يوجد فى الوقت نفسه الذى يوجد فيه النهار . وما هو جميل فى الطفل يعد قبيحًا فى الرجل ، والعكس بالعكس . فلكل سن ولكل بلد ولكل جنس جمال خاص به ، جمال ذو حدود ويستعصى على الانتقال إلى غير موطنه ، وكلما قرب الموضوع من هذا الجمال ازداد مخارجة لضروب الجمال الأخرى . ومن الواضح أن هذا الكلام يصدق أيضًا على مدارس الفن والأساليب واللغات وكل تأثير آخر . فالجمال يوجد فى صورة متناهية ويزيد كمالاً بزيادة تحديده .

بيد أن هناك حالة شعورية غير محددة تتسم بالعجز إلى حد ما ، حالة لا نستطيع فيها أن ندرك فكرة أو رؤية معينة فى وضوح كامل وجمال مطلق ، ومع ذلك نحس أنها كامنة فى مؤخرة شعورنا وأن وجودها يعاودنا دائمًا . ومن الأسباب التى تجعل الفكرة لا تظهر من مكمنها الغامض كونها لا توجد بمفردها فى العقل ، وإنما هى توجد فى حالة مختلطة مع آلاف من المعانى الأخرى ومن الأفكار الناقصة الطيعة . وإذا عرضت للعقل أى صورة محددة استجابة لهذا الانفعال الغامض فى الروح فإننا نحس بقصور هذه الصورة عن سد حاجتنا العاطفية على الرغم مما فى هذه الصورة من كمال خاص ، ولربما كان ذلك بسبب هذا

الكمال . وحينئذ نقول أن الصفات الكلاسيكية لا تشبع حاجتنا ، أو أننا « سرعان ما نمج الفن الإغريقي لكماله » . إننا غير قادرين على الاهتمام المركز الجدى بشيء واحد بحيث ننغمس فى كيانه ونستمتع بما فى ذات شكله من تناسق وتناغم ، وبالنشوة التى توجد فيما يتفتح لنا فيه من آفاق . حقًا إننا نتخبط فى الغامض ، غير أننا فى الوقت نفسه تملؤنا الأشواق والمعانى التى لم تتم وأشباه الرؤى ، وما فى حالتنا النفسية من مشاعر وانفعالات سامية ونزعات تدفعنا إلى أعلى يفوق بكثير عجزنا عن التفكير والتعبير والتخيل .

إن ما فينا من معانٍ وتصورات مفككة وناقصة كثير جداً ، وربما كان لهذه المعانى والتصورات اتجاه عام واحد وإن كان غامضًا . وإننا نحس بأننا يثقلنا حمل لا نهائى ، وبأن ما يبهجنا أكثر من غيره ويبدو لنا أنه أدنى إلى المثل الأعلى ليس الشيء الذى يحتوى على شكل ممكن واحد ، بل هو ذلك الذى يوحى بأشكال عدة لخلوه من شكل خاص واحد ، والذى يثير مجموعة تخيلاتنا البكماء وينشر فيها هزة شاملة . فكل شيء مهما خلا من الجمال فى ذاته فقد يصبح فى نظرنا موحيًا ومعبراً عن جمال لامتناه حينما يثير فى نفوسنا انفعالات غير محددة ، وهكذا يمكن الإيحاء بالجمال اللامتناهى الذى يستحيل تحققه لما فيه من تناقض . وبسبب هذا الإيحاء تجدنا قد نعتبر التأثير غير المحدد أسمى وأهم بل وأجمل من التأثير المحدد .

غـيـر أنه من الـواضح أن هذا وهم باطل . فـليس هذا الكمـال اللامتناهى المـوحى به إلا تناقضًا مـضحكًا . فليس فى الواقع إلا انفـعالاً غامضًا قوامه موضوعات لو تمكنت من الظهور من فوضى الخيال المضطرب لاتضح أنها ليـست إلا عددًا كبـيرًا من موضـوعات مخـتلفة كلها مـحدد وجـمـيـل . وهـذا الانـفـعـال بالكمـال اللامـتناهى هـو المادة الأولية materia prima أو المواد الخـام rudis indigesta que moles التى يسـتـمد منها الإلهام والانتـباه والفن عددًا لا يحصى من ضـروب الكمال الجزئية المحددة . وكـل نجاح جمالى سواء فى ميدان التـأمل أو فى ميدان الإنتاج إنما هـو ميلاد لإحـدى هذه الإمكانات التى يتضـمنها الإحـسـاس بالكمال اللامـتناهى . والعمل الفنى الغامض أو الملاحظة التى تظـل غير محـددة يتسمـان بالفشل مـهما كـان عمق الانفعـال الذى يثيـرانه فينا . ويتسـمان بالفشل لسـببين : أولهما أنه من النادر أن يكون هذا الانفـعال مبعثًا للذة الخالصة فهو يوجد الحيرة والاضطراب ، ويولد رغبة جديدة فى النفس أكثر مما يشبع الرغبات الماثـلة ، وثانيهما أن هذا الانفعال لا ينجح فى أن يصبح جمالاً لأنـه انفعال غير مجسـد ، وهكذا لا يتبقى لدينا إلا مجرد عاطفة أو شعور بوجود قيم أو باحتمال وجودها ، ولكننا نعجز عن تخليص هذه القيم أو عن جعلهـا قيمًا صريحة من الممكن التـعرف عليها فى شىء يلائمها .

ولهذه التحسسات التى نلتمس بها سبيل الجمال قيمتها من حيث هى علامات تدل على النشاط الجمالى كما أنها أمارات تشير إلى ما يمكن أن يتم أداؤه فى المستقبل . إلا أنها فى ذاتها ناقصة وتدل على عجز الخيال . ومن أمثلة هذا العجز الجمالى تأثر المشاهد بعواطفه وتأثر الفنان بخياله الشاطح ؛ فحيثما رأى الإنسان الجمال وأحبه حقًا ، كان جمالاً متجسدًا ، ومن ثم دقت نظرة العين واكتسب الأثر الفنى أسلوبًا معينًا ، وبلغ الشىء غاية كماله .

نعم إنه قد يكون كمالاً من نوع جديد ، فإذا كان الكشف عن كمالات جديدة هو ما يسمى بالرومانطيقية ، كانت الرومانطيقية إذن هى بداية الحياة الجمالية بأسرها . أما إذا كنا نقصد بالرومانطيقية الإغراق فى الإيحاءات الغامضة المضطربة والإسراف فى إظهار القوة المضخمة كنا بحاجة إلى تهذيب وإلى جهد واعٍ ، حتى نخلّص ضروب الجمال التى نحس بها على هذا النحو الغامض ونجسم كلاً منها بالقدر الكافى . ولا تعنى عملية التوضيح هذه بالضرورة الحد من مجال الإلهام الواسع ، لأنه لا يوجد حد لعدد الأشكال المختلفة التى من الممكن أن نخلعها على العالم . غير أننا لا نستطيع أن نرى العالم عالمًا من أشكال إلا إذا تذوقناه تذوقنا للشىء الجميل ولم نكتف بمجرد الإحساس به إحساسنا بما لا نستطيع أن نعبر عنه . وهكذا يعطينا شكسبير فى أعماله صورًا كثيرة شديدة التفاوت من شخصيات كثيرًا ما تبلغ الدقة فى رسمها حدًا يدعو

إلى العجب ، والأشكال التى نصادفها فى فنه محددة المعالم على الرغم من سعة مجاله .

وإنه لمن عجيب المفارقات أن نتوقع أن نجد أكبر قدرة على التعبير فى الشىء الذى يظل غير محدد ، والذى هو فى الحقيقة لا يعبر عن شىء . وكما سبق أن لاحظنا أن الإحساس بالعمق وأهمية الدلالة إحساس يمكن أن يقوم بذاته وأن يصاحب خليطًا مضطربًا من المشاعر الغامضة بنفس السهولة التى يصاحب بها الفهم التام للحقيقة . وإن وهم الكمال اللامتناهى لقادر بصفة خاصة على إيجاد هذا الإحساس ؛ وينشأ هذا الوهم نتيجة لتيقظ عدة أفكار ومعانٍ معًا فى مرحلتها البدائية الغامضة ؛ ويهز هذا الإحساس أعماق العقل كما تهز الريح أشجار الغابة ؛ والوعى الغريب بما فى الروح من حياة وحنين ، ذلك الوعى الذى تحدثه عصفة الإحساس هذه ، يجعلنا ندرك فى الموضوع قوة فريدة ومعنى ملغزاً .

ولكن الإحساس بأهمية الدلالة لا يعنى إلا قليلاً . فكل ما لدينا فى هذه الحالة هو إحدى إمكانات الخيال ، ولا يظهر فى العقل أى معنى حقيقى أو أى شىء يرمز إليه هذا المعنى إلا حينما تبدأ هذه الحالة فى التحول من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل ؟ فالخير الجمالى الأسمى ليس هو هذا الوجود بالقوة فى إبهامه ، كلا ولا هو ذلك الكمال اللامتناهى المتناقض الذى تشتد بنا الرغبة فيه ، بل هو أكبر عدد وأكثر تنوع ممكن من ضروب الكمال المحدد المعالم . وإن غاية التأمل هى أن

نتعلم كيف نرى الأشكال المثالية للأشياء فى الطبيعة وأن نبثها فى الفنون، وأن ندرس ونتبين هذه الأشكال فى صورها المختلفة ، ونقيد الخيال بقيود العالم الواقع بحيث تمكن رؤية الجمال فى كل شىء فيه ويصبح كل شىء فيه مصدراً للإبداع الفنى . إن التقدم فى الجمال إنما يسير فى اتجاه التمييز والدقة ، ولا يسير فى اتجاه أحلام اليقظة والانفعالات التى لا شكل لها .

٣٧- الطبيعة المنظمة مصدر الأشكال الإدراكية . مثل من فن النحت

إن شكل العالم المادى هو دائمًا بمعنى من المعانى شكل محدد تمامًا ، لأن كل ذرة من الذرات التى يتكون منها هى فى كل لحظة فى موضع معين بالنسبة للذرات الأخرى . إلا أن العالم الذى لا شكل له غير ذلك الشكل الذى تكونه التجمعات الذرية هذه سيظل لا شكل له فى إدراكنا ، لأنه لن يمكننا أن نستعرضه باعتباره كلاً ، أو أن نحافظ على انتباهنا بقسط متساوٍ ونحن نتأمل أجزاءه التى لا حصر لها . ولكن نظرية التطور تقول لنا إن الضرورة الآلية قد جعلت العناصر تتجمع وتتوزع بحيث كونت الأشياء الجزئية ، التى نراها جزئية من وجهة نظرنا ؛ فثمة نسقات ذرية معينة تتحرك معًا على أنها وحدات ، وهذه النسقات التى هى الكائنات العضوية تتناسل وتتكرر غالبًا فى بيئتنا بحيث تعودت حواسنا

رؤية أجزائها مجتمعها معًا . وهكذا أصبح شكلها شكلاً طبيعيًا من الممكن التعرف عليه . ونشأ فى مخيلتنا ترتيب وتتال نتيجة للترتيب والتتالى اللذين تصل بهما الانطباعات المماثلة إلى حواسنا . وهكذا نستطيع تذكر الأشكال التى اتخذتها إدراكاتنا واسترجاعها بحيث ندخل تغييرات عديدة فى هذه الأشكال عن طريق ما للمخيلة من حيل .

وهكذا فالتنظيم الآلى للطبيعة الخارجية هو مصدر ما فى الذهن من أشكال إدراكية . ولو لم تتكرر تلك التتابعات المعينة تكراراً متصلاً فى إحساسنا ، ولو لم يتكرر النظام بالدقة الرياضية التى فى علاقاتها ، أقول أنه لولا ذلك التتابع والتكرار الذى يساعد إحساسنا على أن يجعل خيالنا واضحًا متجددًا ، لأخذتنا غمرة من خدر يصيب الخيال ؛ وعندئذ تفسد قدرتنا على أن نعلو بالشىء إلى مثله الأعلى فسادًا يجعلها عملية تشيع فيه الإبهام ، وعندئذ كذلك تضعف فينا الذاكرة بحيث نحلم بعالم يزداد معنا كل يوم فقراً وغموضًا .

ونستطيع أن نلاحظ هذه العملية من وقت إلى آخر فى تاريخ الفنون. فالطريقة التى نرسم بها جسم الإنسان مثلاً إنما تدل على كيفية إدراكنا العقلى له ، لأن الفنون لا تعيد إلينا من الطبيعة إلا بقدر ما استطاعت العين أن تلم به إلمامًا تامًا . وتصور المرحلة البدائية فى الرسم والنحت الإنسان بذراعيه وساقيه وبأصابع يديه العشر وأصابع قدميه العشر متفرعة فى الهواء . ويدل ذلك بوضوح على أن إدراك الجسم الإنسانى

إدراكًا عقليًا كان حينئذ قائمًا على المنفعة العملية وعلى توالى مراحل الإدراك ، وأن الفنان كان يرسم معرفته بدلاً من أن يرسم أيًا من الإدراكات الحسية الخاصة التى عن طريقها وصلت إليه هذه المعرفة . لقد اختفت هذه الإدراكات الحسية من رسومه لأنه كان يرغب فى أن يصل بسرعة إلى المفهوم النفعى العملى للموضوع . ولجد تعبيرًا ساذجًا عن هذا المبدأ ذاته فى بعض الرسوم الأشورية حيث نجد العين فى المنظر الجانبى للوجه مرسومة كما تظهر لنا حين نواجهها من أمام ، وحيث نجد كل عنصر ممثلاً على الصورة التى تسهل ملاحظتها وتذكرها . ويعطينا تطور النحت الإغريقى مثلاً جيدًا لتوغل الطبيعة بالتدريج فى العقل ، أى لزيادة الإدراك الباطنى للموضوع . لقد اختفت الصلابة التى تشبه صلابة النحت المصرى من التماثيل أول ما اختفت من أجسام الأشخاص الثانوية وبعد ذلك من أجسام الآلهة ، وأخيرًا تنوع الوجه وكادت الابتسامة المقدسة أن تختفى [1] .

---

(١) فى التماثيل الموجودة فى « آثار ايجينه المرمرية » (Aegina Marbles) نلاحظ أن المحاربين الجرحى الذين هم على وشك الموت لا يزال يظهر على وجوههم هذا التعبير الذى يشبه تعبير بوذا : إلا أن أجسامهم على الرغم مما فيها من تقليدية تبين تقدمًا كبيرًا فى الملاحظة إذا ما قورنت بتمثال الآلهة أثينا الذى يتوسطهم والذى لا يبدو مقنعًا على الإطلاق بسبب قدميه المقاستين اللتين فى صورة الأقدام الجانبية المصرية ووجهه الذى يشبه وجه البومة .

إلا أنه سرعان ما يصل هذا التقدم فى الإدراك إلى نهايته القصوى ، ومتى ما وصل الفنان إلى أجمل الإدراكات وأشملها ، ومتى ما تمكن من إيجاد أجمل الأشكال فى أجمل لحظاتها ، حينئذ يبدو للفنان أنه لم يعد لديه ما يستطيع صنعه . فمن الخطأ فى نظره أن يعرض ما فى الأشخاص من عيوب بينما الجمال هو الشيء الذى ينشده ويرغب فيه فى نهاية الأمر . والمثل الأعلى الذى وصل إليه الفنان الكبير عن طريق الإلهام أجمل بكثير مما يستطيع تلاميذه أن يجدوا فى الطبيعة . وهكذا يهبط الفن من عليائه ويسير فى أحد هذين الاتجاهين المختلفين : فهو إما أن يصبح فنًا مدرسيًا ويهجر دراسة الطبيعة وينزل إلى مستوى التقاليد الجوفاء ، وإما أن يهجر الجمال والنبل ويأخذ بأسلوب لا ذوق فيه ولا خيال . والطريق الأخير هو الذى اتخذه فن النحت فى العصور القديمة ، بينما كان المصير المخيف الذى لقيه هذا الفن على يد المحدثين هو المصير الأول ، هذا وإن كان يتخلل العصر الحديث بعض فترات بعث فيها فن النحت .

ولقد حدث هذا البعث كلما عاد الفنانون إلى الطبيعة باحثين عن شكل إدراكى جديد ومثل أعلى مختلف . ولا شك أن الفنون كافة ما تنفك بحاجة إلى مثل هذه العودة ، التى بغيرها تصبح إدراكاتنا العقلية بالية نحيلة وتسيطر عليها التقاليد وألوان البدع ، فترانا نمضى فى إطلاق أحكامنا على الجمال فى الوقت الذى نكف عن البحث عنه . وعلاج هذا

الأمر هو العودة إلى الواقع لدراسته دراسة الصابر لكى نتيح الفرصة لما فيه من نواحٍ جديدة أن تفعل فعلها فى عقولنا ، وترسخ فيها ، لعل تفرخ فيها نتاجًا من نوعها . وحينئذ يمكن أن يظهر فن جديد قد يبلغ درجة الكمال التى للفن القديم ، لأنه يكون نابعًا مثله من الإعجاب بالطبيعة .

والواقع أن من الأخطار التى يتعرض لها الفنان الحديث هو تضليل أسلافه له فإذا رأيتنا نتخبط فى ذوقنا الفنى ، وإذا رأيت تجاربنا فى فن العمارة تنحرف عن جادة السبيل ، فاعلم أن منشأ ذلك كثيراً ما يكون انجذابنا إلى هذه المدرسة التاريخية أو تلك ؛ فعلة عجزنا عن تكوين أسلوبنا الخاص بنا هى أن سيرنا معوق بآيات الجمال التى أبدعها كثيرون غيرنا . ونتيجة لذلك ترانا نصل إلى أسلوب تلفيقى من شأنه - على الرغم من أهميته التاريخية والسيكولوجية الكبرى - ألا تتحقق فيه الوحدة الجمالية أو القدرة الدائمة على توليد اللذة . وهكذا قد تصبح دراسة المدارس الفنية المتعددة عقبة تحول دون الإجادة فى أى منها .

٣٨- المنفعة مبدأ التنظيم فى الطبيعة

إن المنفعة أو الصلاحية (أو كما تسمى الآن التكيف والانتقاء الطبيعى) تنظم العالم المادى فى هيئة أنواع وأفراد محددة . ولا تستطيع المادة أن تصل إلى توازن مع القوى المهيمنة فى البيئة إلا فى شكل تجمعات معينة . فالجاذبية مثلاً فى ذاتها قوة فوضوية ، لأنها تجذب جميع

الذرات بدون تمييز وبدون اعتبار للشكل الكلى الذى تجمع العين هذه الذرات فى إطاره . ومع ذلك فليست نتيجة ذلك هى الفوضى ، فالنزعة التى تجعل المادة يتلاصق بعضها ببعض حينما ترتب أجزاؤها على نحو معين هى نفسها التى تفتت المادة وتحللها حينما ترتب على صور أخرى . وهذه الصور التى تم انتقاؤها لتوافقها مع الجاذبية تثبت فى الطبيعة وتصبح أنماطًا . وهكذا يحافظ ثقل الصخور على بقاء الهرم قائمًا : وفى هذا مثل لشكل معين يضمن الثبات أمام قوة هى فى ذاتها آلية عديمة التمييز . وإن صلاحية الشكل الهرمى ، أى قدرته على الصمود ، هى التى جعلت منه نمطًا من أنماط البناء . وحينما اختار المصريون شكل الهرام فإنهم لم يفعلوا أكثر من أنهم كرروا عملية كان فى مقدورهم ملاحظتها فى الطبيعة ذاتها حين تبنى هرمًا كلما كونت تلاً ، ولا تصنع الطبيعة ذلك لأنها تود أن تبنى أهرامات أو لأن بناء الأهرامات هو الغاية التى ترمى إليها من عملياتها ، وإنما تفعله لأنه لا توجد فيها أية قوة تستطيع أن تزحزح بسهولة المادة التى تأخذ شكل الأهرام . وفى هذا الشكل الذى اكتشفته الطبيعة عفواً ، والذى يضمن الثبات فى عالم صفته الحركة ، مبدأ كافٍ للثبات والفردية . ومثل هذه المبادئ الآلية - فى صور أكثر تعقيداً - هى التى تضمن بقاء أشكال الحياة وتحول دون أى انحراف دائم عنها . وما يسمى بمبدأ المحافظة على البقاء ، والعلل الغائية والصور الجوهرية فى فلسفة أرسطو ليس إلا وصفًا لنتيجة هذه العملية . فالنزعة التى هى فى

جميع الأشياء إلى المحافظة على طبيعتها وإلى التكاثر ليست إلا قوة الاستمرار التى توجد فى وضع معين للعناصر التى لا تسبب لها الظروف العادية العارضة من الاضطراب ما يجعلها تفقد توازنها ، بينما يحدث وقوع اضطراب أكثر مما ينبغى توقفًا عن الحركة نسميه موتًا ، أو اختلافًا كبيراً عن النمط نسميه انحرافًا لعدم قدرته على البقاء بصفة دائمة . وهكذا تنظم الطبيعة ذاتها فى شكل أنواع من الممكن التعرف عليها ، والعين الجمالية حينما تدرس هذه الأشكال تنزع كما أوضحنا إلى تحديد النمط بدرجة أكبر مما تقتضيه ضرورات الحياة الخارجية .

٣٩- علاقة المنفعة بالجمال

وهذا التناسق الطبيعى بين المنفعة والجمال يصبح بلا شك موضوعًا محيراً فى نظرية الجمال حينما لا يفهم مصدره . ويقال لنا أحيانًا إن المنفعة هى ذاتها جوهر الجمال ؛ أى أن وعينا بالميزات العملية لأشكال معينة هو أساس إعجابنا الجمالى بها . فالذى يجعل الناس يقولون إن أرجل الجواد جميلة هو فى الحقيقة أنها صالحة للعدو ، والعين جميلة لأنها مخلوقة للإبصار ، والبيت جميل لأنه ملائم للمعيشة بداخله . ومن الأمثلة التى تطبق فيها هذه النظريات الحمقاء على نحو مضحك لما فيها من مبالغة ما نجده فى الكلام الذى وضعه زانوفان على لسان سقراط ؛ إذ يقارن سقراط نفسه بأحد الشبان الحاضرين فى نفس الحفل والذى كان

يوشك أن يحصل على جائزة فى مسابقة الجمال فيعلن أنه أجمل من هذا الشاب وأنه أجدر منه بالتاج . وذلك لأن الصلاحية أو المنفعة هى التى تخلق الجمال . وهكذا فالعيون البارزة التى تكاد تخرج من محاجرها كعينى سقراط هى أكثر العيون صلاحية للإبصار ، والخياشيم الواسعة المفتوحة للهواء كخياشيمه أكثر الخياشيم صلاحية للشم ، والفم الواسع الغليظ مثل فمه أكثر من غيره قدرة على الأكل والتقبيل [1] .

وبما أن هذه الأشياء فى الحقيقة قبيحة فلابد أن تكون النظرية التى تبين أنها « يجب أن تكون » جميلة نظرية ضالة مضحكة . ومع ذلك فهذه النظرية تحتوى على الحقيقة الآتية : وهى أنه لو كانت صلاحية ملامح سقراط صلاحية كبرى بحيث أن جميع الرجال الذين لم تتحقق فيهم هذه الملامح لم يتمكنوا من البقاء لأصبح سقراط جميلاً . وحينئذ كان سقراط سيصبح ممثلاً للنمط الإنسانى ، وكانت العين ستتعود شكله ، والخيال سيتخذه أساسًا لكل تحسين وتطوير ، ويؤكد ما فيه من مواضع التأثير الطبيعى . إن الجمال لا يعتمد على الصلاحية لأنه ينشأ فى المخيلة عن جهل بالميزات العملية ، بل ويقوم على احتقارها ؛ ومع ذلك فهو غير مستقل عن الضرورة ، لأن الشىء الضرورى هو بالضرورة الشىء المألوف الذى نعتاده ، ومن ثم فهو أساس النمط وأساس كل ما يدخله الخيال عليه من تعديلات .

---

(١) انظر الجزء الخامس من ندوة زانوفان .

وهناك أيضًا فى مرحلة متأخرة فرعية من مراحل حكمنا الجمالى حالات معينة تدخل فيها معرفتنا بالصلاحية والمنفعة فى إحساسنا بالجمال. إلا أنها تفعل ذلك على نحو غير مباشر جدًا ، عن طريق اقتناعنا بواجب احتمال ما تفرضه الظروف العملية على الفنان ، أو طريق إثارة إعجابنا ببراعته وحسن تصرفه ، أو عن طريق الإيحاء بتلك الموضوعات الطريفة التى من المعلوم أنها مرتبطة بالشىء . وهكذا فمدخنة الكوخ بطولها وحجمها الكبير وبما يرتفع منها من دخان يحلق أعلاها ، تسرنا لأننا نتخيل أن معناها مكان التدفئة داخل الكوخ والوجبة الريفية والأسرة التى تعيش فى سعة . إلا أن كل هذه ارتباطات خارجية . والطريقة المألوفة التى تؤثر بها الصلاحية فى نفوسنا إنما هى طريقة سلبية: فحينما نعلم عن الشىء أنه خيالى صرف لا نفع فيه فإن إحساسنا بما فيه من مضيعة وخداع باطل يعاودنا ، ويحول بيننا وبين المتعة كلية وبذلك يستبعد الجمال . إلا أن هذا أيضًا تعقيد عرضى ولا تتأثر به القيمة الجوهرية للشكل على الإطلاق .

وتعارض نظرية المنفعة هذه النظرية الميتافيزيقية التى تجعل من جمال الأشياء الذاتى أو لياقتها مصدر كفايتها وقدرتها على البقاء . وإذا فهمنا هذه الفكرة على حرفيتها ، كما هو المقصود أن تفهم عادة ، فإنها تبدو فكرة حمقاء من وجهة نظرنا . فالجمال واللياقة من الأمور النسبية التى تعتمد على حكمنا وانفعالنا ، ولا يوجدان بأى معنى من المعانى فى

الطبيعة أو يهيمنان عليها . فالطبيعة تبدو لنا دائمًا متحركة طبقًا لقوانين آلية . وأنماط الأشياء توجد بمحض المصادفة وبغض النظر عن موافقتنا أو عدمها ، فملكاتنا هي التي عليها أن تكيف ذاتها حسب البيئة وليست البيئة هي التي تكيف نفسها حسب ملكاتنا . وهذه هي وجهة النظر الطبيعية التي أخذنا بها هنا .

غير أنه لا يلزم أن يبدو القول إن الجمال بمعنى من المعاني أساس الصلاحية العملية خاليًا تمامًا من المعنى . فقلما يكون عيب الأفلاطونيين الذين يقولون مثل هذه الأشياء أنهم يقولون كلامًا لا معنى له . أن لديهم لا شك حدسًا ، وأحيانًا يكون لديهم إحساس قوى بحقائق الشعور . بيد أنهم يحيلون اكتشافاتهم إلى حالات من الكشف الصوفي؛ ثم سرعان ما ينسدل حجاب اللامتناهي والمطلق فيخفي ما للحقيقة الجزئية المعينة التي يكتشفونها من بصيص الضياء . وأحيانًا يعثر الدارس بعد أن يطيل التنقيب صابرًا ، على كنز ماثل في إحدى الحقائق البسيطة أو التجربة العامة ، يعثر عليه دفينًا تحت كل ما لديهم من العقائد الملغزة والأسرار المقدسة . وربما كانت الحال هكذا هنا أيضًا . فإذا تجاوزنا عن الميل إلى التعبير عن التجربة بالأسطورة والرمز ، وجدنا أن الفكرة القائلة بأن الجمال والتفكير المعقول يهيمنان على الطبيعة ويرشدانها - إن صح هذا التعبير - لكي يزيدا جلالاً وعظمة ، إنما هي مجرد إسقاط وتعبير واضح عن مبدأ سيكولوجي .

إن العقل الذى يدرك الطبيعة هو ذاته العقل الذى يفهمها ويستمتع بها . بل إن هذه الوظائف الثلاث (الإدراك والفهم والاستمتاع) هى فى الحقيقة عناصر فى عملية واحدة . ومجرد إدراك الشىء دليل على وجود قدر من الجمال فيه ، فلو لم يكن الشىء فى طريقه إلى الجمال ، ولو لم يكن ملائمًا لملكاتنا الإدراكية ، لظل غير مدرك إلى الأبد . وهكذا فالإحساس بأن العالم بأسره مصنوع لكى يكون غذاء للروح ، وبأن الجمال لا يسوغ ذاته فحسب وإنما يسوغ وجود الأشياء جميعًا ، وبأن الرغبة الكلية فى الكمال هى مفتاح العالم وسره ، هذا الإحساس هو صدى شعرى لحقيقة سيكولوجية ، وهى أن العقل البشرى نظام حيوى ينزع إلى الوحدة وإلى عدم الشعور بما لا يطاوعه فى نشاطه وفى تمثيله وتحويله عن طريق التعاطف لكل ما يقع فى نطاقه . وهكذا فمع أنه يجب علينا أن نرفض الرأى القائل بأن العالم تتحكم فيه الرغبة فى الجمال لما فيه من خلط وإبهام ، إلا أنه ينبغى لنا أن نسلم بأن هذا الخلط قائم على أساس الوعى بالعلاقة الذاتية بين إمكان إدراك الأشياء وبين ما فيها من معقولية وجمال .

٤٠- المنفعة مبدأ التنظيم فى الفنون

غير أن هذه العلاقة الذاتية علاقة غامضة جدًا . فمعظم الأشياء التى يمكن إدراكها لا ندركها بدرجة من الوضوح والتمييز بحيث يتسنى لنا

فهمها ، ولا بقدر من اللذة يمكننا من أن نعدّها جميلة . ولو كانت للعين قدرة لامتناهية على التوغل فى رؤية الأشياء ، أو لو كانت للمخيلة قدرة على المرونة ، لما أصبحت الأمور هكذا ، ولأصبحت الرؤية معناها الفهم والاستمتاع . ولكن درجة الموضوع والتحديد التى نحتاج إليها للإدراك أقل بكثير مما يلزمنا لأجل الفهم والتصور المثالى ، ومن ثم كانت الحاجة إلى الافتراض والفن . فكما أن الافتراض ينظم التجارب تنظيمًا خياليًا على نحو لا يتسنى للملاحظة أن تقوم به فكذلك الفن ينظم الموضوعات على أنحاء لا نجدها فى الطبيعة ، وربما لم تتنازل الطبيعة فتستخدمها .

وأهم ما تضيفه فنون المحاكاة إلى الطبيعة هو الثبات . وعدم تحقق الثبات هو أكثر ما فى عيوب ضروب الجمال الطبيعى مدعاة للحزن . وهكذا فالقوى التى تحدد الأشكال الطبيعية تحدد أيضًا أشكال فنون المحاكاة . إلا أن الفنون الأخرى التى لا تقوم على المحاكاة تقدم لنا نظمًا تختلف فى نوعها عن النظم التى تقدمها لنا الطبيعة . وإذا بحثنا عن المبدأ الذى تنظم حسبه هذه الموضوعات وجدنا أنه على العموم هو مبدأ المنفعة أو الصلاحية أيضًا . فجميع الأشكال فى فن العمارة مثلاً قد أوحت بها المقتضيات العملية ، وقضت المنفعة بأن تأخذ المبانى أشكالاً محددة معينة ، وفرضت الصفات الآلية للمواد التى نستخدمها كما فرضت ضرورة المأوى والضوء والاقتصاد والسهولة والملاءمة ذلك النظام الخاص الذى تتبعه مبانينا .

لقد تطورت البيوت والمعابد مثلما تطورت الحيوانات والنباتات : فظهرت أشكال مختلفة أولاً مثل الكهف والمأوى تحت الأغصان المتدلية نتيجة للضرورة الآلية ، وبقيت هذه الأشكال نتيجة لعملية الانتقاء التى كانت فيها حاجات الإنسان وملذاته بمثابة البيئة التى يتحتم على شكل البناء أن يتكيف معها . وهكذا فرضت الأشكال المحددة ذاتها وألفت العين رؤيتها . وطبقًا لإحدى عادات الإدراك الباطنى يصبح الخط النافع هو الخط الجميل . ومن الأمثلة البارزة على ذلك القوصرة التى توجد فى واجهة المعبد اليونانى ، والجملون الذى نجده فى البيوت فى الشمال ؛ فقد حددت مقتضيات المناخ ذاتها هذين الشكلين المختلفين ، ولكن العين فى كل من هاتين الحالتين قبلت ما فرضته الضرورة أو المنفعة . ففى الحالة الأولى تجدنا نعجب بالاتساع بينما فى الحالة الثانية نعجب بالارتفاع ، وسرعان ما نجد أن القوصرة العالية ثقيلة أكثر مما ينبغى وأن الجملون المنخفض قبيح لا يبعث على الإحساس بالسمو والنبل .

غير أنه من الخطأ أن نستنتج من ذلك أن العادة وحدها هى التى تفرض النسب الصحيحة فى هذه الأنواع المختلفة من العمارة . فهناك العناصر التى هى فى ذات الشكل نفسه والتى نجدها فى الأشكال الطبيعية . أى أنه إلى جانب وحدة النمط وتوافق الأجزاء اللذين تفرضهما العادة هناك أيضًا تلك النواحى التى تستهوى الميول الجوهرية للعين والخيال ؛ فهناك مثلاً قيمة الشكل المجرد التى يحددها ما فى التوترات

العضلية والشبكية من لذة وانسجام . وتوحى الأشكال المختلفة بهذا الجمال بدرجات متفاوتة ونفاضل بينها حسب درجة الجمال التى توحى بها . وهكذا يمكننا أن نرتب الأشكال الصناعية ترتيبًا مسلسلاً حسب قيمتها مثلما نفعل مع الأشكال الطبيعية ، وذلك حسب ما فى كتلها وحدودها من قيم مطلقة . وبهذا المعنى نقول إن الآنية اليونانية أسمى من الآنية الصينية أو الآنية المصنوعة من الطراز الغوطى أو العربى . وهكذا على الرغم من أن كل شكل نافع فى مقدوره أن يصبح جميلاً متناسقًا حينما ينشأ له نمط معين ، فإننا لا نستطيع أن نقول إن الأشكال النافعة لها جميعًا جمال متكافئ بالقوة . وربما لن يصبح الجسر المصنوع من الحديد أبدًا مساويًا فى الجمال للجسر المصنوع من الحجر ، على الرغم مما للجسر الحديدى من قدرة على إثارة المشاعر الجمالية قدرة تزداد يومًا عن يوم .

٤١- الشكل والزخرف العرضى

إن جمال الشكل هو آخر شىء نعجب به فى الموضوعات الصناعية كما هو الشأن فى الموضوعات الطبيعية ؛ إذ يلزمنا وقت طويل لكى ندركه ، كما تلزمنا المرانة ودقة الإدراك حتى نستمتع به . فأول ما يثير اهتمام الطفل باللعب والحيوانات معًا هو الحركة واللون ، كما أن الفنان

البدائى يزخـرف قبل أن يصمم . فالرجل البـدائى يزين كهفـه أو كوخه بالألوان ويعلق عليه نصب الانتصار قـبل أن يستمتع بشكل هذا الكوخ . كـما أن إثارة الحـواس المنفصـلة وارتباطات الأبهـة والغنى تسـبق بكثيـر الاهتـمـام بالتـناسق الإدراكى فى الشكل . ونشـاهـد نفس التـدرج فى الموسيقـى ، إذ نتـذوق فيـها أول ما نتـذوق قيـمتها الحسيـة والعاطفيـة ، ولا نستطيع الاستمتاع بشكلها إلا بعـد التربية والتثقيف . وهكذا فالفنون التشكيلية تبدأ إذن بالزخرف العـرضى وبالرموز وترجع اللذة الجمالية فى البدايـة إلى غنى المادة ووفرة الزخرفـة ومعنى الشكل وإلى كل شىء آخر ما عدا الشكل ذاته .

وهكذا نجد فى الأعـمال الفنية مـصدرين مستـقلين للتأثير . أولهـما الشكل المفيد الذى يولد النمط وفى نهاية الأمـر يوجد جمال الشكل حين نعلو بالنمط فنجعله مـثلاً أعلى عن طريق تأكيد ملامـحه التى تبعث على اللذة فى ذاتها . أما المصدر الثانى فهو جمال الزخرف الذى يأتى من إثارة الحواس أو الخـيال عن طريق اللون أو كـثرة التفـاصيل أو دقتـها . ومن الوجهـة التاريخـية نجد أن المصـدر الثانى هو الذى نشـأ أولاً وطبق على شكل كان لا يزال مـجرد شكل نافع . غـير أن وجـود الزخرف فى ذاته يثير التأمل ، فالشىء الذى يحظى بقدر كبـير من الاهتمام لزخرفته يثبت شكله فى الذهن وهكذا نتمكن من التـمييز بين الأشياء حسـب جمالها . وهكذا نحس بهـذين النوعين من الجمال ، ثم لا نلبث أن نـخضع لتلك

النزعة إلى الوحدة التى يظهرها العقل دائمًا ، فنبدأ فى تنسيق هذين الجمالين ونخضع أحدهما للآخر . ونوزع الزخرفة بحيث نؤكد الجوهر الجمالى للشكل بل نزيد من مثالية هذا الشكل عن طريق إضافة مواضع اهتمام عرضية تتمشى مع الاهتمام الذاتى الذى تثيره خطوط التكوين فى بنية الشىء .

ولاشك أن هنا مجالاً واسعًا للاختلاف فى الجمع بين هذين الجمالين والتوفيق بينهما . فبعض الفنانين تخلبهم الزخرفة ويتصورون الشكل على أنه مجرد الأرضية التى تصلح أكثر من غيرها لإبراز الزخرفة فى أحسن صورها . وهناك آخرون أكثر من هؤلاء صرامة أو صفاء فى الذوق لا يسمحون بالزخرفة إلا حينما تؤكد الزخرفة الخطوط الرئيسية للشكل أو لكى يخفوا تلك العناصر غير المتناسقة التى تمنعهم الطبيعة أو المنفعة من حذفها [1] . وهكذا قد نتذبذب بين الدوافع الزخرفية والدوافع الشكلية ،

---

(١) من الخرافة أن نفترض أن الذوق المهذب يعتقد بالضرورة أن الشىء الكامل هو الشىء الواقعى النافع . فإخفاء الشكل أو البناء من الأمور المشروعة ولا يقل فى ذلك عن توكيدهما ، والسبب واحد فى كلتا الحالتين . فنحن حينما نؤكد إنما نقصد الجمال المجرد أو اللذة المطلقة ، كما أن هذا هو هدفنا أيضًا حينما نخفى أو نحذف ، فمثلاً آثر الذوق اليونانى الرائع أن يحجب النصف الأسفل من جسم المرأة ، كما هى الحال فى تمثال فينوس ميلو Milo ، كما فضل أن يزيل ما على وجه الرجل وجسده من شعر حتى يحافظ على نقاء الخطوط وقوتها . ففى الحالة الأولى نخفى الشكل بينما فى الحالة الثانية نظهره ، محورين فى ذلك فى الطبيعة حتى تتمشى مع ملكاتنا الإدراكية =

ولا توجد إلا نقطة واحدة يتحقق فيها التوازن المثالى فى كل أسلوب ، وهى النقطة التى يجتمع فيها أكبر مقدار من القوة والوضوح وأكبر درجة من الأبهة والغنى .

ويجتمع هذا النوعان من الجمال على نحو أقل دقة وإن كان لا يزال له تأثيره القوى فى الكثير من فن العمارة الشرقى والغوطى وربما وجد أيضًا هذا الجمع بالمصادفة فى الكثير من المبانى التى هى من الطراز المصفح (Plateresque style) . ففى هذه الأمثلة نلاحظ أن كلا الزخرف والشكل مؤكدان وإن لم يجتمعا فى نفس المكان ، فالحائط العريض الهائل الخشن يمثل جمال الشكل بينما يمثل جمال الزخرف تلك التفاسيل الزخرفية العديدة المكدسة على نحو جنونى حول الباب الرئيسى أو النافذة الرئيسية .

ويعطينا فن العمارة الغوطى فى أبراجه وسوانده مثلاً بارزًا لاستخدام ظاهرة آلية وتحويلها إلى عنصر من عناصر الجمال . ولا يبدو هناك شىء

= على نحو أكثر إرضاء ، إذ أننا يجب أن نتذكر أن الجمال أو اللذة اللذين تجدهما العين ليسا من المبادئ التى توجه العالم الطبيعى أو عالم الفنون العملية . فالجمال فى الطبيعة هو نتيجة للتكيف الوظيفى لحواسنا وخيالنا مع النتاج الآلى لبيئتنا ولا يكون هذا التكيف كاملاً أبدًا ، ولذلك كانت هناك الحاجة إلى الفنون الجميلة حيث يكون الجمال نتيجة للتحوير الإرادى فى الأشكال الآلية بحيث تتكيف مع تلك الوظائف التى اكتسبتها فعلاً حواسنا وخيالنا . وهذا الإخضاع لما تقتضيه مطالبنا الجمالية هو جوهر الفن الجميل . فالطبيعة فيه هى الأساس غير أن الإنسان هو الهدف .

لأول نظرة أكثر قبحًا من نصف القنطرة الخارجى الذى يسند جانب الرافدة أو من ذلك العبء الرازح من الأحجار الذى يشبه المدخنة ويضغط عليه من أعلى ، غير أن قبول هذه العناصر الضرورية بشجاعة ودراسة شكلها قد أظهرا ما لها من تأثير غريب جديد ، وهو ما فى هذه الكتل المعلقة فى الهواء من تعقيد مثير محير ، من خطوط بالغة الكثرة ومن تنوع فى السطح وجمال فى الأضواء والظلال . ولكى يصبح البناء قصيدة تثير انفعالات لا تنفد كان يلزمه فقط قليل من الزخرف موزع توزيعًا معقولاً ، وتزيين للأقواس ، وظلة مزركشة وتمثال وسط السواند ، وبعض الكائنات الخرافية الغريبة تبرز على نحو غير متوقع من الأركان مكشرة عن أسنانها ، والأبراج العليا تظهر قمتها ، وبعض الشرفات أو الحواجز تبرز هنا وهناك بحيث تطرز الأفق . وإذا أضفنا إلى ذلك سحابة عابرة تسقط ظلها المتحرك على البناء ، وطيوراً تحلق فوق الأبراج ، فإننا نحصل على نمط لا ينسى من الجمال ، نمط ربما هو ليس أسمى وأبقى أنماط الجمال ، إلا أنه يزيد وجوده الخيال غنى ويجعل العالم أكثر طرافة .

وبهذه الطريقة نقبل الأشكال التى تفرضها علينا المنفعة ، وندرب أنفسنا على إدراك ما فيها من جمال بالقوة . فالألفة لا تولد الاحتقار (كما يقول المثل السائر) [1] ، إلا حينما تولد عدم الاهتمام . فحينما

---

(١) أحد الأمثلة فى اللغة الإنجليزية . (المترجم)

يشغل العقل بإدراكاته بحيث تستوعب كل اهتمامه فإنه يضمّن هذه الإدراكات قيمتها الأدائية شيئًا فشيئًا ، ويكسبها فى نهاية الأمر جمالاً وقدرة على التعبير . ولذلك فليست أية لغة قبيحة فى نظر من يجيدون الحديث بها ، ولن يكون أى دين عديم المعنى فى نظر أولئك الذين تعلموا أن يصبوا حياتهم فى قوالبه .

ولا شك أن هذه الأشكال تتفاوت فى جمالها الذاتى . ويختلف كل منها حسب طبيعته فى مدى ملاءمته بيسر لعقلية الرجل المتوسط . ولكن يندر أن يوجد الرجل أو العصر الذى ينتقى طريقه بمفرده ، بل يقتصر اختيارنا على العموم على واحد من اثنين : فإما أن نسبق غيرنا فى الطريق الذى تم اختياره لنا فعلاً ، وإما أن نقف فى الطريق فنسده أمامهم . وما يمكننا أن نقوم به من إصلاح لا يتعدى عادة الإصلاح الداخلى الذى يتم فى حدود معينة ، ويكون نتيجة دراسة الأشكال التقليدية دراسة أكثر عمقًا واستخدامها استخدامًا أكثر ذكاء . وأى ثورة على التقاليد أو على المنفعة ، التى هى أساس ذوقنا وتقدمنا ، إنما تعقبها نتائج وخيمة . أما إذا بقينا فى حدود مدرسة من المدارس وأخذنا نعبر عن روح هذه المدرسة فإننا حينئذ قد نستطيع أن نكيف نتاجنا ونزيده كمالاً إن تصادف أن كنا أكثر إلهامًا من سابقينا . فكلما زادت معرفتنا بالشىء ، وكلما أدركنا ما فيه من نواحى القوة والضعف ، زادت قدرتنا على تصوره تصورًا مثاليًا .

٤٢- الشكل فى الألفاظ

يتألف التأثير الرئيسى للغة من المعنى ، أى مما تعبر عنه من أفكار ، إلا أن التعبير يستحيل بدون العرض ولابد للعرض أن يكون له شكل ما . وهذا الشكل الذى تأخذه وسيلة التعبير هو ذاته أحد العناصر التى يتألف منها تأثير اللغة ، وإن كنا فى الحياة العملية قد نغفل عنه فى اهتمامنا العاجل بما توصله لنا الوسيلة من معنى . وهو فضلاً عن ذلك شرط يحدد نوع التعبير الممكن ، وغالبًا ما يحدد الطريقة التى ندرك بها الموضوع الموحى به . ولا يوجد لأية لفظتين نفس القيمة سواء فى اللغة الواحدة أو فى لغتين مختلفتين [1] . غير أن التأثير الذاتى للغة لا ينتهى

(١) ليس الأمر مجرد استحالة ترجمة الألفاظ حينما لا يوجد للموضوع المعين اسم فى لغة أخرى كما هى الحال فى (home) و (mon ami) . ولكن حتى حينما يكون الموضوع واحدًا فى اللغتين فإنه تستحيل ترجمة ذلك الموقف من الموضوع الذى يتضمنه أحد الألفاظ فى لغة ما إلى لفظ فى لغة أخرى . ولذلك فنحن نشعر بأن كلمة (bread) الإنجليزية (الخبز) لا تكفى لنقل ما فى اللفظة الأسبانية (pan) من عزارة عاطفية ، مثلها فى ذلك مثل كلمة (Dios) الأسبانية (الله) التى تعجز عن نقل ما فى كلمة (God) الإنجليزية من غموض رهيب . فالكلمة الإنجليزية هنا لا تعبر عن موضوع على الإطلاق وإنما تعبر عن عاطفة وحالة سيكولوجية إن لم تكن تعبر عن فصل كبير فى تاريخ الدين . إن اللغة الإنجليزية لغة تسترعى الانتباه لما فى ألفاظها من غزارة وتنوع فى الألوان ، ولا أعتقد أن أى لغة أخرى تضاهيها فى كمية ألفاظها التى هى شعرية فى ذاتها .

هنا ، فليست اللفظة الواحدة إلا حلقة فى سلسلة التركيب التى تتكون منها اللغة والتى تحتفظ للناس بثمار تجاربهم مقطرة ومركزة فى شكل رموز .

وتبدأ هذه التراكيب بالأصوات الأولية ذاتها التى يلزم التمييز بينها وجمعها بحيث تتكون منها رموز يمكن التعرف عليها . وتتطور هذه الرموز تلقائيًا ويشجعها على ذلك ميلنا إلى نطق الأصوات بشتى أنواعها ، وتحافظ على هذا التطور سهولة تمييز الأذن لهذه الأصوات حينما ننطقها . ولو لم تكن المنفعة هى التى تسيطر على الكلام لأصبح كالموسيقى فنًا مطلقًا منفصلاً عن الموضوعات . حقًا إن الأصوات لا تشبه فى شىء ما ترمز إليه من الموضوعات ، ولكن لابد أن يكون هناك تطابق بين تنسيق الأصوات وتنسيق الموضوعات قبل أن يستطيع نظام الأصوات أن يمثل نظام الموضوعات . وهكذا يصبح تركيب اللغة ، غيره فى الموسيقى ، مرآة تعكس تركيب العالم كما يعرض للعقل .

وإذا درسنا النحو دراسة فلسفية وجدناه قريبًا من أشد ضروب الميتافيزيقا عمقًا ، لأن النحو عندما يظهر تركيب الكلام إنما يظهر تركيب الفكر ، وطريقة تسلسل المقولات التى عن طريقها نفهم العالم . ولما كان تطور اللغة يوازى تطور الفكر فإننا نجد أن وظيفة اللغة هى التعبير الدقيق عن التجربة ، وأن الشاعر - الذى يستخدم اللغة أداة لفنه - يتحتم عليه أن يستعمل هذه اللغة بالإشارة دائمًا إلى المعنى والصدق ، أى يجب عليه

أن يكون مسيطراً على التجربة قبل أن يصبح مسيطراً على الألفاظ . ومع ذلك فاللغة أولاً ضرب من الموسيقى ، وما توجده من آثار جميلة إنما يرجع إلى تركيبها وإلى كونها تخلع شكلاً غير متوقع على التجربة حينما تتبلور في صورة جديدة .

ويمكن تقسيم الشعراء إلى طبقتين : الموسيقيين والسيكولوجيين . والطبقة الأولى تتكون من الذين يسيطرون على اللغة بوصفها إيقاعاً فيعرفون متى يجمعون الأنغام ومتى يفردونها على تتابع . وهم يستطيعون أن يولدوا آلافاً من ضروب التأثير الرائعة المختلفة عن طريق تنسيق الأصوات والصور ، والتدرج بالعاطفة والانتقالات الفطنة المفاجئة . ونجد أمثلة لهذا الفن في خطابة شيشرون ، وفي شعر الحكم ، وفي القصائد الغنائية والمرثيات . أما السيكولوجيون فهم لا يولدون تأثيرهم عن طريق ما في اللغة من كمال ذاتي وإنما عن طريق تكييفهم اللغة للموضوعات تكييفاً دقيقاً . وطبيعي أن الشعراء المسرحيين هم مثل لذلك النوع الثاني من الشعراء .

غير أننا مهما أردنا أن نجعل لغتنا شفافة ، تخلو ألفاظها من التأثيرات الذاتية ، ومهما حاولنا ألا نهتم إلا بما فيها من قدرة على التعبير ، فإننا لن نستطيع أن نتجنب ما في هذه الوسيلة الخاصة من قصور . فطبيعة اللغة التي يتكلمها المرء ومدى براعته فيها لهما أهمية كبرى في تحديد القيمة الجمالية لنتاجه . فمهما كانت قوة ملاحظاته وعمق

تفكيره وإحساسه فلا مندوحة عن أن يشين هذه الأشياء جميعًا الأسلوب الردىء وأن يزيد من تأثيرها الأسلوب الجيد . واللغات على اختلافها وبما فيها من قيم جمالية ذاتية تبدأ بأصوات حروفها ذاتها وبطريقة نطقها وبالصفات المميزة لإيقاعها . لاحظ مثلاً الأثر الخاص للغة الفرنسية فى هذين البيتين لألفريد دى موسيه :

Jamais deux yeux plus doux n'ont du ciel le plus pur

Sondé la profondeur et réfléchi l'azur.

وقارن هذا الأثر الرقيق الذى يشبه أثر الناى بما فى اللغة الألمانية من عمق ورحابة وغزارة كما يتضح فى هذا الموشح الذى لا مثيل له لجوته :

Ueber allen Gipfeln

Ist Ruh,

In allen Wipfeln

Spürest du

Kaum einen Hauch;

Die Vögelein schwiegen im Waide

Warte nur, balde

Ruhest du auch.

وحتى لو كان من الممكن عزف نفس اللحن على هاتين الآلتين الصوتيتين المتباينتين فإن الاختلاف فى كيفية النغمة (timbre) سيؤثر على قيمة اللحن ويجعلها متميزة تمامًا فى كلتا الحالتين .

٤٣- الشكل فى التراكيب اللفظية

إن ما هو معروف عن استحالة الترجمة الكاملة يظهر هنا فى أساس اللغة ذاتها ، أى فى الأصوات التى تتألف منها اللغة . واختلاف اللغات فى أصواتها يضاف إليه اختلافها فى النواحى الأخرى . وبعد تأثير الصوت يأتى تأثير التراكيب . فأى شعر أجمل من شعر هوميروس ، ومع ذلك فهل هناك ما هو أقبح من ترجماته إلى اللغات الأخرى ؟ وهذا الكلام يصدق حتى على تلك اللغات التى هى قريبة قرابة وثيقة من اليونانية مثل اللغات الهندية الأوروبية ، التى يوجد فيها ما يقابل اليونانية فى التراكيب والصرف . ولو افترضنا وجود لغة لها أجزاء من الكلام غير ما فى لغتنا ، لغة لا توجد فيها أسماء مثلاً ، فكيف يتسنى لنا أن ننقل إليها تلك التجارب التى يحتويها كل أدب وتلك الصورة التى يرسمها للعالم ؟ إن تلك اللغة الافتراضية مهما كان لديها من ضروب الجمال الأخرى فستعجز عن التعبير عن أى من الآثار التى توجدها فى نفوسنا الطبيعة ذاتها ، ناهيك بتلك التى يثيرها الشعراء .

وليس من المستحيل تصور مثل هذه اللغة . فبدلاً من تلخيص كل تجاربنا للشيء الواحد فى كلمة واحدة ، أى فى اسم هذا الشيء ، فسنعمد إلى استرجاع الإحساسات المختلفة التى ولدها فينا الشيء عن طريق استخدام صفات مناسبة . حينئذ ستصبح الموضوعات التى نفكر فيها مفككة متحللة ، أو على الأصح لن تتحقق الوحدة فيها أبدًا . وبدلاً من كلمة « الشمس » نقول مثلاً : « مرتفع ، أصفر ، متألق ، كروى ، متحرك ببطء » . وتعديد هذه الصفات ، كما نسميها ، بدون أن نوحى بوجود مصدر واحد لها ، قد يعطينا تصويراً للحقائق أوضح وأعمق ، وإن كان أكثر مضايقة ، من التصوير الحالى . لكن كيف يمكن للمخيلة فى هذه الحالة بما لها من أدوات أن تنقل تأثراتنا نحن إلى هذه اللغة حينما تكون الموضوعات التى هى واضحة حقيقية فى نظرنا من المستحيل تمامًا وصفها فى نظر من يتكلمون هذه اللغة الافتراضية ؟

وفى اللغات العادية التى نعرفها يوجد نفس الاختلاف وإن كان على درجة أقل . فوجود الصرف فى الأسماء والصفات أو عدمه ، ومدى الصرف في الأفعال وتعدد أدوات الوصل وغيرها من الجزئيات - كل هذه الصفات المميزة تجعل اللغة الواحدة تختلف عن غيرها اختلافًا كليًا فى عبقريتها وقدرتها على التعبير . ولعل اللغة اليونانية تفوق غيرها من اللغات فى الموسيقى والغزارة والطواعية والبساطة ، بحيث إنها على الرغم من تعقيد صرفها يجدها المرء بعد أن يتعلم مفرداتها أيسر وأكثر طبيعية

من اللاتينية التى كان يتحدث بها أجداده . فاللاتينية أكثر جموداً من اليونانية وهى بطبيعتها تتميز بالإيجاز والجلال ، وما فيها من قدرة غريبة على التركيز والتقديم والتأخير يجعل تأثيرها غريبًا كل الغرابة على من يتحدث بلغة حديثة لا يكاد يوجد فيها أى صرف . ولنأخذ مثلاً هذه الأبيات لهوارس .

me tabula sacer
votiva paries indicat uvida
suspendisse potenti
vestimenta maris deo,

أو هذه الأبيات للوكريشيوس :

Jamque caput quassans grandis suspirat arator
Crebrius incassum magnum cecidisse laborem.

كيف تستطيع أى لغة من لغاتنا الشعبية الخليطة أن تعبر عما فى كلمات لوكريشيوس هذه من جلال وفخامة والتى تتسم كل كلمة منها بالنبل وتبدو كأنها ترتدى الوشاح « الطوجة » الرومانية ؟

وقد نستعيض عما فى أبيات هوارس من تداخل لا مثيل له فى الألفاظ بروابط القافية الخارجية ، بل إن من مسوغات القافية فيما يبدو أنها إلى جانب ما تضيفه إلى الموسيقى وإلى جانب توزيعها لأجزاء

القصيدة توجـد رابطة صناعية بين العبارات التى تتخللهـا . وبدون القافية تتشتت هذه العبارات وتتباعد بسرعة دون أن تتحقق أية رابطة بينها . وفى شكل شعرى مثل « السونيتة » "sonnet" نجد أن التوافق الصوتى يفرض وحدة حـقيقيـة على الفكر . فالسونيـتة التى لا يوزع فيهـا الفكر توزيعًا مناسبًـا على الأجزاء التى تـتكون منها القـصيدة لا مـسوغ لهـا ، وكان الأحرى بكاتبـها أن يسـتخدم شكـلاً آخر . إن السونيـتة أكـثر الأشكال الشعـرية الحديثة كـلاسيكية وذلك بـفضل ما فى أجـزائها من تداخل أو ترابط سببه القافية التى يزيد استخدامها فى السونيتة عن أى شكل شعرى آخر . إنها أكثـر كلاسيكية فى روحها من الشعـر المرسل (غير المقفى) blank verse الذى تكاد تعـوزه تمامًا القـدرة على توحيـد العبـارة وعلى جعل ما هو غير متوقع يبدو حتميًا .

ولا يصل المحـدثون إلى هذا الجمـال الذى أوتيه القـدامى عن طريق تراكيب لغـتهـم إلا من خلال تنسـيقهم لـلقوافى . وربما لم تكن القافـية أحسن بديل ، إلا أنها أفضل من انعدام الشكل كلية - الشىء الذى تدعو إليه طبيعة ألفاظنا الذرية ورتـابة عباراتنا . إن الفن الذى كان فى مقدوره أن يجـعل من كل جـملة نثـرية درة فـريدة ، الفن الـذى تطور على يد تاسيتوس (Tacitus) حـتى لربما أصـبح فنًا واعـيًا أكـثـر مما ينبـغى ، وأصبحت عبـارات هـذا الكاتب سلسلة من الجواهـر المنقوشـة ، هذا الفن لا يمكن تطبيـقه على لغتنا التى يعـوزها إيجاز اللاتينية وجـمودها . فلن

نستطيع أن نحقق الإتقان والدقة فى الفخار كما نفعل فى المرمر . وهكذا فشعرنا وكلامنا عامة يبدآن من مستوى أدنى من المستوى اللغوى الذى بدأ منه القدامى ، ولذلك فلن نستطيع الآن أن نصل بنفس المجهود إلى ما بلغوه من جمال . وإذا كان من الممكن تحقيق نفس القدر من الجمال فلن يكون ذلك إلا عن طريق غزارة إيحاءاتنا أو تشقيف عواطفنا ودقة إحساسنا . أما فن الكلام فسيظل دائمًا أدنى بكثير عندنا . ولا أدل على ذلك من أننا الآن سرعان ما نهبط إلى مستوى المبالغة والغموض والتصنع حينما يؤدى استيقاظ حب الجمال فى نفوسنا إلى تشذيب لغتنا الشعرية . إن لغاتنا الحديثة عاجزة عن تقبل الجمال الشكلى العظيم .

٤٤- الشكل الأدبى • العقدة

إن الأشكال التى تستعمل فى التأليف شعرًا ونثرًا فى كل اللغات هى مرحلة متقدمة من تنسيق الألفاظ ولها قيمها الشكلية . والمسرحية هى أكثر هذه الأشكال دقة وكمالاً فى تطورها . إلا أن البحث فى طبيعة آثار هذه الأشكال ينتمى إلى ميدان الشعر والبلاغة ، وقد بينّا هنا بالقدر الكافى المبدأ الذى تقوم على أساسه . والعقدة (plot) التى يجعلها أرسطو بحق أهم عنصر فى تأثير المسرحية هى العنصر الشكلى فى المسرحية من حيث هى مسرحية . أما الشخصية أو الأخلاق والعواطف والأفكار فهى التعبير ، بينما الشعر والموسيقى والمناظر هى المادة أو الأدوات . ومما يتفق

والنزعة الرومانطيقية فى العصور الحديثة أن كتاب المسرحية المحدثين ، مثل شكسبير وموليير وكالديرون وغيرهم ، يجيدون تصوير الشخصية أكثر مما يجيدون حبك العقدة ، لأن من أوضح مميزات العبقرية الحديثة دراسة التعبير والاستمتاع به ، أى الإيحاء بما هو غير معطى ، أكثر من دراسة الشكل والاستمتاع به أى دراسة ما فى المعطى من تناسق .

وأهم أسباب الطرافة فى الشخصية أنها تلخص وتبرز ملاحظاتنا الفردية أو أنها تخاطب تجاربنا الفعلية والخيالية . وهى نوع من التصوير أو رسم الشخوص ، نحبه لذاته بغض النظر عما قد يجتذبنا فيه فى لحظة ومكان معينين . وهى تجتذب عواطفنا ولكنها لا تشكلها . أما العقدة فهى تضع الفعال فى شكل موحد وترسم صورة لتلك التجارب التى تنبع منها فكرتنا عن البشر والأشياء فى أول الأمر ، لأنه لا يمكن ملاحظة الشخصية فى العالم إلا حينما تظهر ذاتها فى الفعال .

حقًا إننا نكون أكثر دقة من حيث الأساس حين نقول إن الشخصية رمز وتلخيص عقلى لمجموعة معينة من الفعال من أن نقول إن الفعال هى مظهر للشخصية . وذلك لأن الفعال هى المعطيات وأما الشخصية فهى المبدأ المستنبط من هذه المعطيات ، والمبدأ على الرغم من اسمه لا يكون أبدًا أكثر من مجرد وصف يستند إلى التجربة (a posteriori) وتلخيص لما هو مدرج تحته . وفضلاً عن ذلك فإن العقدة تعطى المسرحية ذاتيتها أو فرديتها وتتطلب نشاط الملكة الإنشائية . وهى كما يقول أرسطو أيضًا

أصعب أجـزاء الفن المسرحى ولا غنى فـيها عن التـدريب والمرانة . ولما كانت بطبـيعـتها تعطينـا صورة معـينة للتجـربة البشرية فـإنها تتـضمن الشخصيات التى تقوم بالفعال وتوحى بها .

والذى يصنعه كبار مصورى الشخصية مثل شكسبير لا يتعدى تطوير وتنمية الإيحاء بـالفردية الإنسانية الذى تحتويه العـقدة (إلى درجة تخرج عن نطاق مقـتضـيات العقـدة) . فكما لو كنا بعـد أن نصل عن طريق الملاحظة اليومـية إلى معـرفة طبائع أصدقـائنا وأمزجتـهم نصورهم وهم يفعلون ويقـولون أشياء تميزهم أصـدق التميـيز وأحيانًا نجـعلهم يناجون أنفسـهم على نحو يكشف لنا فى صورة أوضح من أى من فـعالهم تلك الشخصية التى ننسبهـا إليهم نتيجة لملاحظتنا لسلوكهم . وابتكارنا هذا لما لم يقولوه لنا أو يصنعـوه أمامنا ينم عن براعة تخيلنا وهو مـصدر لذة لنا لأننا نكتشف فيه بوضـوح الشخصية الخفيـة . بيد أن تطوير العقدة على نحو جاد متكافئ له قيمة أكثر ثبـاتًا وذلك لمشاكلته للحياة ، فالحياة تمكننا من رؤية نفوس الغـير من خـلال الأحداث لا الأحداث من خـلال نفوس الغير .

٤٥- الشخصية باعتبارها شكلاً جماليا

لقـد وصلنا الآن إلى تلك الوحـدة التى يسعى الأدباء المحـدثون إلى تحقيقها أكثر من غيرها ، وحينمـا يبلغونها يقدرونها ويخلعون عليها قيمة

كبرى وهى وحدة الصورة أو الفردية أو الشخصية . ونحن نطلق على بناء العقدة لفظة الاختراع بينما نطلق على رسم الشخصية اسمًا نمجده به وهو اسم الخالق . فقد يكون من المفيد إذن أن ننهى مناقشتنا للشكل بتكريس بعض الصفحات لمناقشة موضوع سيكولوجية رسم الشخصية . كيف تنشأ تلك الوحدة التى نسميها الشخصية ؟ وكيف توصف هذه الوحدة وما هو الأساس الذى يقوم عليه ما توجده من تأثير ؟

نستطيع أن نقرر هذه الحقيقة البينة وهى أن أمامنا هنا حالة من حالات النمط : فنحن نضم مواضع الشبه بين الأشخاص المختلفين أحدها إلى الآخر ونلغى ما بينهم من اختلاف ، وفى المدرك الناشئ عن ذلك نؤكد تلك النواحى من الشخصيات التى أثارت اهتمامنا أو ولدت فينا لذة بصفة خاصة . ونستطيع أن نعتبر هذا وصفًا مجردًا لنشأة فكرة الشخصية كما هو وصف لنشأة فكرة الشكل المادى . إلا أن الطبيعة المختلفة لمادة الشخصية - أى كون الشخصية ليست أمرًا ماثلاً أمام الحس ، بل هى تكوين ذهنى معقول لفعال ومشاعر متعاقبة يستحيل ضمها جميعًا فى صورة ذهنية واحدة - هذه الطبيعة المختلفة تجعل وصفنا هذا قاصرًا فى هذه الحالة أكثر منه فى حالة الأشكال المادية . فنحن لا نستطيع أن نفهم على وجه التحديد كيف تحدث عمليات الجمع والإلغاء حينما لا يكون الشىء موضوعًا مرئيًا ، بل ونحس أن فى تطوير بعض الشخصيات المثالية شيئًا من اكتمال الوحدة ولدنية الفاعلية ، يجعل مثل هذا التفسير

خاطئًا زائفًا فى أساسه . فالعنصر الذاتى هنا ، أى التعبير التلقائى عن عواطفنا وإرادتنا له أهمية كبرى بحيث أن خلق الشخصية المثالية يصبح مشكلة خاصة جديدة .

إلا أن هناك طريقة لتصور الشخصيات ورسمها تشبه إلى حد بعيد العملية التى ينتج بها الخيال أنماط الأنواع المادية جميعًا . فقد نجمع مثلاً حول نواة كلمة من الكلمات تعنى حالة إنسانية معينة أو نشاطًا خاصًا عددًا من الملاحظات المتفرقة . وقد نحتفظ بمذكرة فى حافظتنا أو فى جيبنا نكتب فيها ملاحظاتنا الدقيقة عمن نقابلهم من الناس بلغتهم وعاداتهم وملابسهم وحركاتهم وتاريخهم ، ونصنفهم إلى فئات معينة مثل أصحاب الحانات ، والجند والخادمات والمربيات وصاحبات المغامرات ، والألمان والفرنسيين والإيطاليين والأمريكيين والممثلين والقساوسة والأساتذة . وحينما تسنح الفرصة لعرض أحد هذه النماذج البشرية أو لوصفه أو إدخاله فى كتاب أو مسرحية فحينئذ لا نفعل أكثر من أن نستعرض مذكراتنا وننتقى منها ما يتفق وحاجات اللحظة ، وإذا كنا بارعين فى نقل الصورة الأصلية فإننا سنحصل بهذه الوسيلة على صورة مشاكلة للحياة لهذا النموذج من الناس الذى نود أن نصوره .

وهذه العملية التى يقوم بها الروائيون وكتاب المسرحيات عن وعى نقوم بها جميعًا بدون قصد منا . ففى كل لحظة تترك التجربة فى أذهاننا ناحية من نواحى الشخصية أو أحد التعابير أو إحدى الصور فتظل هذه

الأشياء مرتبطة باسم الشخص وطبقتـه أو جنسيته . وإن ما نحبه ونكرهه فى الأشخاص ، ومجمل أحكامنا على فئات بأكملها من الناس ليست إلا نتيجة لتبقى مثل هذا الأثر فى أذهـاننا فى صورة واضحة . وتتميز نواحى الشخصية هذه التى تتركهـا التجربة فى أذهاننا بالحيوية . ومع أن الصورة التى ترسمها للشخصية قد تكون ناقصة وغير كافية إلا أن الإحساس الذى تولده فى نفـوسنا قـد يكون إحسـاسًـا واضحًـا يوحى بنواحٍ أخـرى من الشخصيـة . فعلى الرغم من أن الصفـات التى يذكرها هـوميروس مثلاً لا تصف جـوهر الموضوع غـالبًـا مثل قـوله عن الإلهـة أثينا (أثينا ذات العينين المتـألقتين » أو عن الإغريـق أنهم « ذوو الدروع المصقولة » فـإنها فيما يبدو تسترجع الإحســاس وتكسب القصة حيوية . فعن طريق إحضار القارئ أمام الموضوع من خلال حاسة واحدة توحى هذه الصفات بأن هناك نواحى أخرى سيـتم اكتشافـها ، كما توحى بذلك التوقع لـلتجربة الذى نحس به حينما نرى ما نسميه الموضوع الحقيقى .

وهكذا نرى أن لهذا المنهج فى الملاحظة وتجميع الصـفات المميزة قدرة تصويرية كبرى . إلا أن أشهر الشخصيات وأكثرها حياة لم يتم تكوينها على هذا النحـو . فهـذا المنهج لا يعطينا سوى المتـوسط أو على الأكـثر النقاط البارزة فى النمط ، بينما الشخصيات الشعرية الكبرى مثل شخصية هاملت ودون كيشوت وأخيل ليست بالشـخصيات المتـوسطة ، بل إنها ليست مجرد تجميع للنواحى البارزة التى تشترك فيها بعض فئات الناس .

وإنما تبدو أشـخاصًا فـى ذاتها ، بمعنى أن فعـال كل منها وكلمـاته تبدو كأنها تنبع من الطبيعة الباطنية لروح فردية . وقد روى عن جوته أنه قال إنه لم يعـتمـد مطلقًا على مـشـاهـدة أى أصل حينمـا صـور شخـصيـة جريتشين . ولربما ما استطاع جوته أن يجد أصـلاً لهذه الشخصـية فى العالم الحقيقى . بل إننا نقـول إن شخصية جريتشين التى من خلقه هى ذاتها الأصل الذى قـد نجد من يشبـهه أحيـانًا فى الفتيـات الحقيقـيات ؛ فالموضـوع الخيالى هنا هو مـعيار الطبـيعة ، ويجـدر بنا أن نذكر فى هذه المناسبة تلك العـبارة التى نرددها فى مواضع أخرى كثيرة والتى تقول إن الشـعر أصـدق من التـاريخ . إذ ليس من المحتـمل أن جوته وجد فـتاة حقيـقية تكلمت وسلكت أبدًا بهذه الـدرجة من الطبيعيـة التى نجدها عند جريتشين .

وإذا وجدنا تناقـضًا فى هذا الكلام وجب علينـا أن نذكر أن معـيار الطبيعـية والفردية والصدق (ليس معياراً خارجـيًا وإنما) هو فى ذاتنا . فنحن نرى فى الرجل الحقيقى شخصية واتساقًا حينما يكون سلوكه بحيث يترك فى أذهاننا صـورة محددة بسيطة . ولو تمكنا من أن نحـصى جميع الدوافع المجهولة لدى الناس لقلنا إن الناس جميعًـا لهم شخصيات وفيهم اتساق على الـسـواء ، وكلهم صالح لأن يكون نموذجًـا بنفس الدرجة التى يصلح بها سـواه . ولكنه لا يسهل علينا فـهم شخصيـات الناس جميـعًا بنفس الدرجة ولا يمكن تفسير سلوكهم جمـيعًا على حد سواء ، كما أننا

لا نستطيع أن نقدر دوافعهم نفس التقدير . وهؤلاء الذين يجتذبوننا أكثر من غيرهم سواء لذاتهم أو لما يكتسبونه من أهمـية لمشابهتهم لغيرهم هم الذين نتذكـرهم ونعتبر كلاً منهم بمـثابة مركز يتذبذب حـوله من يختلف عنهم . هؤلاء الناس وحـدهم هم فى نظرنا الطبـيعـيون ، ومن عـداهم غريبون بدرجات متفاوتة .

٤٦- الشخصيات المثالية

وإذا كان معـيار الطبيعة هـكذا ذاتيًا تحدده قوانين مخـيلتنا ، استطعنا إذن أن نفهم لماذا قد يكون ما يخلقه الذهن تلقـائيًا أكثر حيوية وأبلغ أثراً من أية حقيقة خارجية أو أى تجريد من حـقائق خارجية ؛ فيستطيع الفنان أن يبتكر شكـلاً فيجىء مـتسقـًا مع الخيال ولذلك تراه يعـلق به ويصبح مرجـعًا لجميع الملاحظات ومـعياراً للطبـيعية والجـمال . ومن الممكن أن يعرض النمط على الذهن فـجأة وذلك عندما تشاء المصـادفة لشكل ما أن يمثل ، فتكـون له القدرة الذاتية علـى التأثير ، كـما يكون له فى الخـيال اتساق بين أجـزائه ، فيكتـسب مكانـة بارزة كتـلك التى تخلعهـا العادة غالبًا ، أى تخلعـها التجارب المتجمـعة حول شىء فيزيد بعضـها من قوة بعض ، تخلعها على مدركات الحس فى التجربة .

وهذا المنهج فى توليد الأنماط هو ما نصـفه عادة بأنه الخلق أو الإبداع الفنى . ويدل اسمـه على الفجـائية والأصالة والفـردية التى تميز التـصور

الذى نصل إليه عن هذا الطريق . وما نسميه بالتصور المثالى هو عادة ضرب من هذا التصور ، وإن كان ما يحدث فى التصور المثالى الحقيقى هو أننا نستبعد المميزات الفردية البحتة بحيث نحصل فى النهاية على ما هو مجرد ، وبالتالى ما هو نحيل . وغالبًا ما نحس أن هذه النحولة عيب أكبر من ذلك النقص الذى يميز الجزئيات العرضية الحسية فى العالم الفعلى . ولذلك يفضل الفنان أن يتجه إلى الواقع الخام فيدرسه ويقلده بدون تمييز عن أن يعرض لنا نمطًا يخلو من الفردية والقوة ولا قدرة له على التأثير . فهو فيما يبدو مجبر على الاختيار بين جمال مجرد من ناحية ومثل فردى غير جميل من ناحية أخرى .

غير أن التصوير الرائع العظيم للمثل الأعلى ليس واحدًا من هذين الطرفين ؛ فهو يعرض لنا الجمال المثالى بنفس الدرجة من التحديد التى تعرضه بها الطبيعة ذاتها أحيانًا . فحينما نعثر بين حشد من الناس على وجه جميل حقًا لا مثيل له حينئذ نعرف فى التو أنه تجسيد للمثل الأعلى . وفى الوقت الذى يحتوى فيه هذا الوجه المثل أو النمط (لأنه لو لم يشمله لوجدناه قبيحًا مضحكًا) نجده يلبس هذا النمط صورة فخمة معينة لها شكلها ولونها وتعبيرها ، فله فرديته إذن . وربما على هذا النحو تكتسب الشخوص الخيالية فى الشعر والفنون التشكيلية فردية عن طريق تناسق عناصرها فى الخيال . فليست هذه الشخوص إذن تصورات مثالية

وإنما هى صور تلقائية تظهر فى الذهن بيسر وسهولة كما تظهر فى العالم . فهى تطرأ على حد قول الشاعر فى :

« أفنان الذهن المورقة المتشعبة إبان نشاطه ،
مع كل ما يبدعه الخيال ، ذلك البستانى الذى
لا يولّد زهرتين متشابهتين أبداً » .

وبالإجمال نقول إن الخيال يولد كما أنه يجرّد ؛ فهو يلاحظ ويجمع ويلغى ، إلا أنه كذلك يحلم . وتظهر فيه تركيبات تلقائية ليست هى المتوسط الرياضى للصور التى يستقبلها من الحواس ، وإنما هى نتيجة لما تخلفه الحواس فى الذهن من انفعالات تنتشر فى شتى أنحائه . وتتفاوت هذه الانفعالات دائمًا فى مدى تجددها ، ومن وقت إلى آخر تأخذ شكل جمال لا مثيل له يظهر فى الرؤية الباطنة وتفاجأ به الروح . وإذا كانت هذه الرؤية الباطنة واضحة ثابتة فحينئذ يوجد لدينا الإلهام الجمالى والحافز على الإبداع والخلق . فإذا كنا أيضًا نسيطر على الوسائط الفنية لفن يناسب ذلك الإلهام فعندئذ نسرع إلى تجسيد هذا الإلهام وتحقيق هذا المثل الأعلى . وبالتدريج نتبين أن هذا المثل بالغ الجمال لنفس السبب الذى كان سيجعلنا نتبين ما فيه من جمال بالغ لو تحول إلى موضوع موجود بالفعل ، لأنه حينئذ كان سيحتوى بدرجة غير عادية على تلك الجاذبية المباشرة التى تستحوذ على اهتمامنا بالإضافة إلى ما تضمنه نمطًا معروفًا من أنماط الشكل ، أى بالإضافة إلى كونه إنسانًا أو حيوانًا أو نباتًا .

وهكذا لا تتفاوت الأشكال الخيالية شأنًا وجمالاً تبعًا لقربها مما في الطبيعة من حقائق أو أنماط ، بل تتفاوت تبعًا للسهولة التي يولد بها الخيال تلك التراكيب التي تتضمنها هذه الأشكال . فمثلاً من تخيلاتنا الطبيعية دائمًا إضافة الأجنحة إلى جسم الإنسان ، إذ يتخيل الإنسان بسهولة أنه قادر على الطيران ، وفكرة الطيران من الأفكار التي تستهويه . ولذلك فالإنسان المجنَّح من الأشكال التي تجمع كثرة الناس على جمالها ، وإن كان يحدث أحيانًا ، كما هي الحال عند مايكل أنجلو ، أن يكون تذوقنا للشكل الفعلي لجسم الإنسان كبيرًا حادًا بحيث يمنعنا من الاستمتاع بهذا التصور الخيالي الذي هو على جاذبيته فيه قدر من المبالغة والتهويل . ومن الأشكال الجميلة الأخرى الحصان الخرافي الإغريقي Centaur الذي له جسم ورأس وذراعا إنسان . إذ يسهل على الخيال أن يتتبع تركيب هذا الحلم الذي ينصهر فيه الحصان والإنسان بحيث يصبحان كائنًا واحدًا والذي كان أول ما أوحى بامتزاج حيويتهما على نحو رائع .

ويحدد نفس الشرط ما في الشخصيات الخيالية من قيمة . فهي جميعًا - من الآلهة إلى الشخصيات الكوميدية - (طبقًا لما فيها من جمال) تعبيرات طبيعية حيوية عن النشاط الإنساني الممكن . فلئن كنا أحيانًا نعيد تشكيل الأشكال المرئية بحيث نصنع منها مخلوقات خيالية ، إلا أن أصالتنا في هذا المجال أصالة ضئيلة إذا ما قورنت بتلك الكثرة الوافرة من صور الفعال التي تطرأ في أذهاننا في اليقظة وأثناء النوم .

فإننا دائمًا نحلم بمواقف جديدة وبمخاطرات غريبة ، وبعواطف مبالغ فيها . وحتى أفكارنا التى تتسم بقسط أكبر من الاتزان إنما تنزع إلى حد بعيد إلى تخيل النتائج الممكنة للفعل وإلى الاستمتاع مقدمًا بثمرات الحب والطموح . فالعقل إذن ذو حساسية خاصة لصور الفعل والشخصية ، ولهذا يسهل إغراؤنا بتتبع مصير البطل كائنًا من كان . وبمشاركته فى عواطفه .

إن إرادتنا ، كما قال ديكارت فى مناسبة تختلف عن هذه ، لا متناهية ، ولكن ذكاءنا متناه . فنحن فى تصورنا للأشياء إنما نتبع التجربة عن كثب ؛ بل إن ذلك العالم الخيالى الذى تسكنه الجنيات والذى نحلم به يحتوى للأسف على أشياء تشبه بعض الشبه ما فى عالمنا الحقيقى . أما عواطفنا فهى مرنة ولا حد لها ، ونحن نحب أن نتخيل أنفسنا ملوكًا وشحاذين ، قديسين ومجرمين ، شبابًا أو شيوخًا ، سعداء أو تعساء ، ويبدو أن فى كل منا قدرة غير محدودة على التطور تحددها ظروف الحياة وتوجهها فى مجرى ضيق . ولذلك فنحن نحب أن ننتقم لأنفسنا لهذا التحديد فى أحلام يقظتنا ، وذلك عن طريق تخيل أنفسنا ضمن تلك الفئات من الناس التى تختلف عنا والتى كان من الممكن جدًا أن ننتمى إليها ، ويملؤنا العطف على كل مظهر من مظاهر الحياة مهما كان غريبًا ؛ وحتى تصور المعرفة أو السعادة غير المتناهية الذى لا يوجد ما هو أبعد منه

شقة عن ظروفنا أو أصعب منه تحقيقًا فى أحلامنا ، حتى ذلك التصور يظل إلى الأبد يثير اهتمامنا .

وهكذا لا يحتاج الشاعر الذى يود أن يرسم شخصية أن يحتفظ بمذكرات . فهناك طريق أقصر من ذلك إلى القلب ، إن كانت لديه الموهبة التى تمكنه من اكتشافه . ومن المحتمل أن قراءه أنفسهم لا يحتفظون بمذكرات ، وفى هذه الحالة لن يكون لملاحظاته الدقيقة أى أثر فى نفوسهم إلا حينما يصف لهم شيئًا تصادف لهم أن لاحظوه أيضًا . ولذلك فالشخصيات العادية التى يمكن وصفها عن طريق هذا المنهج التجريبى إنما هى شخصيات قليلة : مثل شخصية البخيل والعاشق ، والمربية العجوز والفتاة الساذجة ، وغير هذه وتلك من أنماط الشخصيات التى نجدها فى الكوميديا التقليدية . وأى وصف أدق تفصيلاً من ذلك لن يستهوى إلا جمهوراً ضئيلاً لفترة وجيزة لأن الصفات المميزة التى توصف بالتفصيل ستزول ، وبالتالى لن يمكن التعرف عليها . إلا أنه مهما كانت التجارب التى مر بها المستمعون فإنهم أولاً بشر ، ولديهم القدرة الخيالية على تصور أشكال معينة من الشخصيات والفعال وعلى الإعجاب بها ، أشكال على الرغم من عدم وجودها فى عالم الواقع يحس كل إنسان بأنها تعبر عما كان يود أن يكون أو عما كان من الممكن له أن يكون لو أتيحت له الظروف المواتية .

وما على الشاعر إلا أن يدرس نفسه ويدرس فن التعبير عن مثله العليا لكى يجد نفسه يعبر عن مثل غيره من الناس أيضًا . عليه أن يقوم فى نفسه بتمثيل الدور الذى تلعبه كل من شخصياته ، وإذا أتيحت له المرونة وتحديد الخيال - وهما الصفتان اللتان تتألف منهما العبقرية - فإنه قد يعبر لغيره من البشر عن تلك النزعات الباطنية التى ظلت عندهم بكماء على نحو مؤلم . وحينئذ يقدره الناس ويعتبرونه خبيراً بالروح الإنسانية . ومع أنه قد لا يعرف شيئًا عن الناس ، وقد لا يكون عنده ما يذكر من التجربة ، فإن مخلوقاته تعتبر نماذج طبيعية وأنماطًا بشرية . وسيرد ذكر أسمائها على كل لسان وستزيد حيوات أجيال كثيرة غنى برؤيتهم لهذه الكائنات الخيالية ، بل نكاد نقول بصداقتهم لها . فهذه الكائنات الخيالية لها فرديتها دون أن تتوافر فيها صفة الوجود الحقيقى ، لأن الفردية شىء يكتسب فى الذهن عن طريق تجمع الانطباعات ، ولها أيضًا سلطان لأن ذلك يعتمد على مدى صلاحية المؤثر للمس أوتار الاستجابة فى الروح . ولها أيضًا جمالها لأنها تتضمن أعظم ملذاتنا الخيالية ألا وهى لذة تجسيد قدراتنا الكامنة وتحولاتنا فى جميع أشكال الوجود الممكنة بغير ضواغط الوجود الفعلى ومتناقضاته .

٤٧- الخيال الدينى

ولم تكن أعظم آيات هذا الإبداع نتاج فرد واحد ، بل كانت نتاجًا بطيئًا للخيال الدينى الشعرى . فالتقاليد الشعبية والدينية كانت تأخذ أحد

تجسيـدات الطبيعة ، أو ذكرى رجل عظيم ، فـتطورها وتهذبها فى شكل مثالى ، وتجعل منها تعبيراً عن أمانى البشر وشيئًا يقابل حاجاتهم . فكل قبيلة وكل كاتب للأناشيد المقدسة أضاف بورعه صفة إلى الإله وضم إلى أسطورته قصـة تمثل خصاله . وهكذا جـمع كل شعب بخيـاله حول نواة وظيفة مقدسـة أصلية كل تعبير ممكن عنها ، فخلق بذلك شـخصية كاملة جميلة لها تاريخها وطابعها ومواهبها . ولـم يستطع أى شاعر فيما بعد أن يبلغ مستوى هذه المخلوقات الدينية بـكمالها وبعمق مدلولها . وإن أعظم شخـصيـات الأدب لهى شخـصيـات جامـدة غيـر طريفة إذا مـا قورنت بتصورات الآلهة ، بل لقد بلغت تصـورات الآلهة من الأهمية والطرافة ما جعل الناس يعتقدون بأن لآلهتهم وجوداً موضوعيًا .

وربما كـانت الأشكال التى يراها الناس فى الأحـلام هى السـبب فى اعتقادهم بوجود الأشباح الغامـضة المقلقة ، أما إيمانهم بوجود آلهة فردية محددة تمامًا فلا يرجع إلى ما يرونه فى الأحلام كما قد يظن بعضهم ؛ إذ من الواضح أنه يرجع إلى مـا فى تصوراتـنا لهذه الآلهـة من تناسق ذاتى ومن قدرة على التأثير . فليس فى مقدور رؤى الأحلام أن توحى بأساطير الآلهة أو بـصفاتهـا ، ولكن متـى ما تصور الإنـسـان عن طريق الخـيال شخص الإله ، ومتى ما ثبت اسمه ومظهره فى الخيال ، فحينئذ يكون من السهل التعرف عليه فى أى هذيان وتوهم ، ومن الـسـهل أيضًا تفسير أية حادثة من الحـوادث بأنها ترجع إلى سلطانه . وهذه المظاهـر التى يتألف

منهـا الدليل على وجوده الفـعلى لا يمكن اعـتبـارها مظاهر له أكثـر من اعتبـارها مظاهر لقوة غامضة مـجهولة إلا حينما يكون الخـيال قد تكونت لديه سابقـًا صورة واضحـة لهذا الإله ولوظائفـه التى يتميـز بها . وهذه الصورة إنما هى نتاج تلقائى للخيال .

ولاشك أنه مـتى ما تحـدد الإيمان وتميـز الإله الخاص وسط القـوى الطبيعيـة المهيمنة بما فيها من ظلام ورعب ، فإن الإيمان بوجـوده الحقيقى يساعـد على تركيز انتـباهنا على طبيـعته ومن ثم علـى تطوير تصورنا له وزيادته غنى . فالإيمان بوجـود مثل أعلى يدفع إلى زيادة الصفات المـثالية لهـذا المثل . ولو طرأ لأى عراف يونـانى أن يعزو بعض الأحـداث إلى نفوذ أخيل ، أو أن يقدم له القرابين مدفوعًا فى ذلك بحـماسته البالغة له لما له من جمال وفـضائل ، لو حدث ذلك وآله أخيل لتطورت أسطورته وازدادت عمقًا ، ولاكتسبت معنى خلقيًا كأسطورة هرقل أو معنى طبيعيًا مثل أسطورة برسيفونى ، ولأصبحت شـخصيتـه ، التى هى الآن مجرد شخصية شـعرية ذات قوة غير عادية وجلال رائع ، شخصـية أحد الحماة الذين يعبدهـم الناس جيلاً بعد جيل ومظهراً يدل على ربوبية الإنسان .

وهكذا كان أخيل سيصبح شخـصًا هامًا لا ينـسى مثل شخص أبولو أو أختـه ، أو مثل زيوس وأثينا وغيرهمـا من الآلهة العظمى . ولو قدر لشخصيـته فى هذه المرحلة الدينية أن تفقد بعض أهمـيتها أو أن تنطمس ملامـحهـا لما كل الشعـراء من التـغـنى بمدائحهـا والنحاتون من تـصوير

شكلها . ولو حدث أن ضعف الإيمان بوجود هذا البطل وتحوّل إلى تصور آخر مختلف للقوى الكونية فإنه بعد أن كـان موضوعًا ومركزًا لهذا الجهد الخيالى الكبير كان سيظل مـثلاً أعلى فى الشعر والفن وأثرًا مكونًا لعقول المثقـفين بأسرها . حقًا إنه الآن كـل هذه الأشياء إلى حد مـا ، مثله فى ذلك مثل المخلوقات الكبرى المعترف بأنها مخلوقات خيالية ، إلا أنه كان سيـصبح كل هذه الأشـياء إلى حد أبـعد من ذلك بكثيـر لو آمن الناس بوجوده وركزوا خيالهم الخلاق طول الوقت على طبيعته .

واعتقد أن القارئ سيدرك أن كل هذا الكلام ينطبق أيضًا بنفس القوة على التصـور المسيحى للشـخصيـات المقدسة . فـربما كان المسيح ومريم العـذراء والقديـسـون كمـا يتصـورهم خيـالنا تمامًـا ، فليس هذا بالشىء المستـحيل . ولا أعـتقـد أنه من المستحيل أن يكون لتصـورات الديانات الأخرى ما يقابلها فى مكان مـا فى الكون . إن هذه مسألة تتعلق بالإيمان وبالبراهين التجريبية ولسنا هنا معـنيين بها . ولكن مهما كانت تصوراتنا تطابق الحقـيقة فـمن الواضح أنها نشأت ونمت فى أذهاننا نتـيجة لعـملية تطور باطنية . فقد صهر الخيال الدينى مـواد التاريخ والتقاليد وصاغها من جديد فى شكل تلك الأشخاص التى نحس بالورع والتقوى إزاءها .

وهذا هو السـبب الذى يفسر كـيف أن آلهة الميتافـيزيقا الـتى يعاد تركيـبهـا من جديد على نحـو منطقى إنما هى إهانة وسخـرية من الوعى الدينى دائمًا . حـقًا إنه ليس من المسـتحيل أن يكون أحـد هذه المطلقات

بدوره تصويراً للحقيقة ، إلا أن المنهج الذى نصل عن طريقه إلى تصور هذا المطلق إنما هو منهج صناعى لا تدرج فيه ، بينما التصور التقليدى لله تجسيد تلقائى للتأمل العاطفى والتجربة الطويلة .

وكما أن إله الدين يختلف عن إله الميتافيزيقا كذلك يختلف المسيح الذى نجده فى التقاليد عن المسيح عند المؤرخين النقديين . وحتى لو فهمنا العرض القصصى فى الإنجيل فهمًا حرفيًا وقبلناه باعتباره أقصى ما يمكننا أن نعرفه عن المسيح دون أن نسمح لأنفسنا بحرية التفسير الخيالى للشخصية الرئيسية فيه ، فإن الصورة المثالية التى نكونها له عن هذا الطريق كانت ستختلف عن الصورة التى نجدها فى كتاب الصلاة الإنجليزى ناهيك عن اختلافها عن صورة القديس فرنسيس أو القديسة تيريزا . إن المسيح الذى أحبه وقدسه الناس هو مثل أعلى كونوه حسب رغباتهم هم، وخلقوا له شخصية دائمة تعيش معهم ، شخصية حية يألفونها ويفهمونها جيد الفهم وذلك من تلك الأقاصيص الناقصة والمبادئ المرتبطة باسمه . وإن هذه الصورة الذاتية هى التى أوحت بكل ما فى العالم المسيحى من صلوات وانقلاب دينى ، من تكفير وزكاة وتضحيات ، كما أنها هى التى أوحت بنصف ما فيه من فن .

وإننا نجد مثلاً أكثر وضوحًا لهذه العملية الباطنية التى يتم بها تطور الشكل المثالى فى مريم العذراء التى لها سلطان كبير على الخيال الكاثوليكى على الرغم من ضآلة أسطورتها . فكل ما لدينا هنا إنما هو

امتداد عاطفى لحدثين معينين : هما الحلول والصلب . ونلاحظ أن شخص العذراء الذى يظهر فى هذين الموقفين يزداد وضوحًا بالتدريج فى ذهن الناس ، وينمو ويتطور حتى نجدهم يؤمنون بخلوها من الخطيئة الأولى من جهة وبأمومتها العالمية من جهة أخرى . وهكذا نصل إلى تصور دور هو أنبل ما يمكن تصوره ، وإلى تخيل شخصية هى أجمل الشخصيات الممكنة . ومن المؤسف أن البروتستانتيين قد حرموا أنفسهم من متعة تأمل هذا المثل الأعلى ، وذلك لما فى العقلية البروتستانتية من نزعة حمقاء نحو تحطيم الأصنام .

وربما كان من علامات بلادة الخيال عند بعض الأجناس وفى بعض العصور أن يسرع الناس إلى هجرة هذه المخلوقات الرائعة . فلماذا لا نعتقد - إن كانت نظرتنا إلى الحياة يملؤها الأمل - إن أفضل ما نتخيله هو أيضًا أصدق الأشياء ؟ أما إذا كنا بصفة عامة لا نثق بقدرتنا على النبوءة والرؤى فلماذا إذن لا نتشبث إلا بأكثر أوهامنا ضعة وقبحًا ؟ إننا مثلاً نركب مادة تجاربنا فى أشكال موحدة وذلك فى كل نشاط إدراكى وخيالى نقوم به من البداية إلى النهاية ، ولا دليل لدينا مطلقًا على أن هذه الوحدة لها وجود خارجى مستقل عنا ، بل ليس هناك حتى إمكان إثبات هذا الوجود . ومع ذلك فحياة العقل ، مثلها فى ذلك لذة التأمل ، لا توجد إلا فى تكوين هذه الوحدات وفى إقامة العلاقات بينها . فهذا النشاط هو الذى ينتج لنا جميع الموضوعات التى يمكننا التعامل معها ،

ويضفى عليها أبدع ما فيها من جمال مباشر . وأكثر هذه الأشكال كمالاً ، إذا ما حكمنا عليه بالنسبة لانسجامه مع قدراتنا وبثباته فى تجاربنا ، هو ذلك الشكل الذى ينبغى لنا أن نرضى عنه ، ولن يضيف إلى قيمته أى نوع آخر من الصدق . حقًا إنه لمن المحتمل أن يبتكر الذهن الإنسانى فى المستقبل من التراكيب ما هو أروع بكثير من أعظم ما ابتدعه حتى الآن ، ومن المحتمل أن جميع المثل العليا التى كونها حتى الآن ستزول ويحل محلها غيرها ، وذلك لأنه قد لا يجدها قائمة على أساس كاف من التجربة ، أو لأنه قد لا يجدها تطابق هذه التجربة بالقدر الكافى من الدقة . ومن الجائز أيضًا أن التغيير الذى يصيب طبيعة الحقائق أو قدرات العقل قد يجعل من الضرورى إعادة بنائنا للعالم من جديد . إلا أن القيمة العقلية والجمالية الأساسية لأفكارنا ستظل دائمًا تنبع من نشاط الخيال الخلاق ، الملهم إلا إذا تغيرت الطبيعة البشرية على نحو لا يمكن تصوره .



الجزء الرابع

التعبير

٤٨- تعريف التعبير

وجدنا أن جمال المادة والشكل يتضمن تحويل لذات معينة إلى موضوعات خارجية ، لذات تتعلق بعملية الإدراك الحسى المباشر ، إذ تتعلق بتكوين إحساس أو صفة فى الحالة الأولى ، وبتأليف تركيب من الإحساسات أو الصفات فى الحالة الثانية . ولكن الوعى الإنسانى ليس مرآة مصقولة تمامًا توجد فيها حدود واضحة وتظهر عليها صور متعينة محدودة العدد ويمكن إدراكها جميعًا بالحس . ذلك أن أفكارنا تطفو ناقصة مؤقتًا ، حين تخرج من ذلك التيار المتصل الغامض ، تيار الشعور الحيوى والحسى المشتت ، فهى لا تأخذ الشكل الثابت الذى للأشياء المتميزة الحقيقية إلا بعد أن يكون قد أصابها التغيير والتحوير ، بسبب تحول الانتباه إلى إدراك علاقات جديدة . ولو لم نكن نثبت بعض

محتويات الفكر المجرد فى ألفاظ ورموز أخرى لما أمكن لنا أن نقوم بعملية التفكير لما فى العقل من سيولة وعدم تحديد . وهكذا يصبح فى مقدورنا أن نعرف أن هذا الإدراك مثلاً هو تكرار لإدراك سابق ، وأن نتعرف نفس الموضوع فى تكرار حدوث انطباعات معينة . فوظيفة الإدراك والفهم هى التمييز بين محتويات الوعى وتصنيفها واللذات التى تصاحب عمليات التمييز والتصنيف هذه هى التى يتكون منها جمال العالم المحسوس .

غير أن سيطرتنا على أفكارنا تذهب إلى ما هو أبعد من ذلك . فنحن لا نقتصر على تكوين وحدات مرئية وأنماط يمكن التعرف عليها فحسب بل نظل أيضًا على وعى بما لهذه الوحدات والأنماط من وشائج تربطها بأشياء لا ندركها بالحس عندئذ . أى إننا نجد فيها نزعة أو صفة معينة ليست لها أصلاً ، ومعنى ولونًا خاصًا يتبين لنا بالدراسة والفحص أنه فى الحقيقة من الصفات التى تميز موضوعات وإحساسات أخرى ارتبطت بها ذات مرة فى تجربتنا . وهذه الإحساسات المرتبطة تظل أصداؤها المكتومة تتذبذب فى أذهاننا وتحور من استجابتنا الحاضرة وتلون الصورة التى يركز عليها اهتمامنا . والصفة التى تكتسبها الموضوعات على هذا النحو عن طريق الارتباط هى ما نسميه تعبير الموضوعات . وبينما نجد فى حالة الشكل أو المادة موضوعًا واحدًا له تأثيره العاطفى الخاص ، نجد فى حالة التعبير موضوعين ، وعندئذ يتعلق التأثير العاطفى بطبيعة الموضوع الثانى أو الموضوع الموحى به . وهكذا فقد يضفى التعبير جمالاً

على موضوعات لا تثير الاهتمام فى ذاتها ، وقد يزيد من جمال الموضوعات التى يتحقق فيها الجمال فعلاً .

ولا يسهل التمييز دائمًا فى الوعى بين التعبير وقيمة المادة أو الشكل ، وذلك لأن ذكرى الفكرة المرتبطة التى يتضمنها التعبير لا تكون دائمًا مميزة فى أذهاننا . أما حينما تكون هذه الذكرى مميزة ، كما هى الحال فى منظر حديقة ترددنا عليها فى الماضى ، فإننا فى هذه الحال نعزو بوضوح وبتلقائية ما نحس به من الانفعالات إلى هذه الذكرى وليس إلى الواقع الماثل الذى تضفى عليه هذه الذكرى جمالاً . وفى هذه الحال نجد أن إحياء اللذة الماضية وتجسيدها فى الموضوع الحاضر ، الذى هو فى ذاته قد لا يثير الاهتمام ، أمر واضح نعترف به .

وقد يكون تميز التحليل بالغًا (بين الشيء الماثل وبين ما يوحى به) بحيث يحول دون التركيب ، وفى هذه الحال قد ننتقل كلية إلى الموضوع الموحى به مباشرة ، ويكون مصدر اللذة هو فى الذكرى فقط ، فلا نهتم بالإحساس الحاضر الذى يوحى به . وحينئذ لا تنجح القدرة التعبيرية للموضوع فى أن تضفى عليه جمالاً . وهكذا لا تصبح الأشياء التى نحتفظ بها تذكاراً لصديق راحل جميلة بسبب تلك الارتباطات العاطفية التى تجعلها ذات قيمة كبرى فى نظرنا ؛ فالقيمة هنا مقصورة على صور الذكرى ، وهذه الصور واضحة مميزة إلى درجة قصوى تحول دون تسرب القيمة وانتشارها فى سائر وعينا بحيث تضفى جمالاً على الموضوعات التى

نتأملها بالفعل . فترانا نقول فى صراحة : إننا نقدر هذه الأشياء التافهة لما لها من ارتباطات . وطالما يظل هذا الفصل (قائمًا بين الشيء وما يرتبط به) فإن قيمة الشيء لا تكون جمالية فى نظرنا .

إلا أن قيمة الشيء تصبح جمالية غالبًا إذا فقدت الذكرى بعض الوضوح والتميز . فحينما تكون الصور المتذكرة باهتة ، وحينما تصبح مجرد هالة ، وإيحاء بالسعادة منتشراً حول المنظر ، يكتسب هذا المنظر جاذبية شخصية عميقة مهما كان فى ذاته فارغًا لا يثير أى اهتمام ، بل إننا سنسر لما فيه من ابتذال . ولن نعترف فى التو بأننا نقدر هذا المكان أو ذاك مثلاً لارتباطاته ، وإنما نقول : إننا مغرمون بهذا المنظر ، وإن هذا المنظر يجتذبنا على نحو غامض . ففى هذه الحال تنصهر كنوز الذاكرة ، وتزين الشيء الذى حل محلها ، وبهذا تخلع على هذا الشيء قوة التعبير .

وهكذا لا يختلف التعبير فى أصله عن قيمة المادة أو قيمة الشكل إلا كما تختلف العادة عن الغريزة . فمن الوجهة الفسيولوجية كلاهما إشعاعات لذيذة من مؤثر معين . ومن الوجهة العقلية كلاهما قيمة تجسدت فى موضوع معين . ولكن المشاهد الذى يتأمل الذهن من الناحية التاريخية يرى أن ما يحدث فى إحدى الحالتين هو بقاء تجربة قديمة ، أما ما يحدث فى الحالة الأخرى فهو استجابة لمزاج فطرى . وفضلاً عن ذلك فإن هذه التجربة من الممكن تذكرها على العموم ، ولذلك فإن الوعى ذاته

الذى تظهر فيه يستطيع أن يدرك بوضوح أن مصدر الجاذبية التى يحدثها التعبير إنما هو مصدر خارجى عرضى . فمثلاً لا تصبح الكلمة جميلة أحيانًا إلا لمدلولها وما يرتبط بها ، وإن كان يحدث أحيانًا أن هذا الجمال التعبيرى يضاف إلى ما للكلمة ذاتها من صفة موسيقية . وهكذا يمكننا أن نميز فى كل تعبير هذين الحدين : الحد الأول وهو الموضوع الماثل أمامنا بالفعل ، أى الكلمة أو الصورة أو الشىء المعبر ، والحد الثانى هو الموضوع الموحى به ، أو الفكرة أو الانفعال الإضافى أو الصورة المولدة أو الشىء المعبر عنه .

ويوجد هذان الحدان معًا فى الذهن ، ويتألف التعبير من اتحادهما . فإذا كانت القيمة مقصورة على الحد الأول فلن يوجد لدينا جمال التعبير . فالكتابة العربية الزخرفية المنقوشة على الآثار مثلاً لن يكون فيها جمال التعبير فى نظر من لا يعرف اللغة العربية وإنما يكون جمالها فى هذه الحالة مقصوراً على جمال المادة والشكل . أو إذا كان لها تعبير على الإطلاق فلن يكون إلا عن طريق تلك المعانى والأفكار التى قد توحى بها مثل فكرة الورع والحكمة الشرقية التى كانت عند من شيدوا هذه المبانى التى تزينها ، وفكرة البعد الشاسع بين عالمها وعالمنا . وحتى هذه الإيحاءات التى هى نتيجة جولان مخيلتنا أكثر منها دراسة للموضوع ، لن تبعث فينا لذة يمكن تجسيدها فى الصورة الماثلة . فستظل الكتابة بدون تعبير وإن كان مجرد وجودها قد يوحى برؤية طريفة لأشياء أخرى .

ويظل الحدان هنا مستقلين إلى درجة أكبر مما ينبغى ، وتظل القيم الذاتية لكل منهما مميزة عن الأخرى . ولن تكون للموضوع القدرة على التعبير المرئى ، وإن كانت لديه القدرة على الإيحاءات الفكرية .

وإذا كان ما يكوّن التعبير هو مجرد العلاقة الخارجية بين موضوع وآخر فإن جميع الموضوعات حينئذ تصبح لديها قدرة متكافئة على التعبير بدون تمييز ، وتصبح الزهرة النابتة فى ثقب الجدار تعبر عن نفس الشىء الذى يعبر عنه تمثال نصفى لقيصر أو كتاب « نقد العقل الخالص » . ولكن الشىء الذى تتألف منه القدرة التعبيرية الفردية لهذه الأشياء هو تلك الدائرة من الأفكار المرتبطة بكل منها فى العقل الواحد . فمثلاً تعبر كلماتى عن تلك الأفكار التى توقظها بالفعل فى ذهن القارئ ، وقد يجد أحدهم فيها تعبيراً أكثر مما يجده الآخر ، وربما وجدت أنا فيها من التعبير أكثر أو أقل مما تجده أنت . وتظل أفكارى غير معبر عنها إذا لم تنجح كلماتى فى التعبير عنها لديك ، وربما تجد أنت فيها بما لك من قسط أكبر من حكمة تعبيراً عن آلاف المبادئ التى لم تدر أبداً فى خلدى . إن التعبير يعتمد على اتحاد حدين لابد أن يقدم لنا الخيال أحدهما ، ولا يستطيع الذهن أن يقدم ما ليس موجوداً فيه . وينتج من ذلك أن القدرة التعبيرية للأشياء تزيد بزيادة ذكاء المشاهد .

إلا أنه يجب أن يتوافر شرط آخر حتى يصبح التعبير عنصراً من عناصر الجمال . فقد أتمكن من رؤية علاقات الموضوع وقد أتمكن من فهمه

الفهم كله ، ومع ذلك فقد لا يثير هذا الموضوع فى نفسى أى اهتمام على الإطلاق ، وبدون اللذة لا يوجد جوهر الجمال . وحتى اللذة فإنها كما رأينا غير كافية بمفردها : إذ أننى قد أتسلم خطابًا ملؤه الأخبار السارة جدًا ومع ذلك فلا يلزم أن يبدو الورق المكتوب عليه هذا الخطاب أو خطه أو أسلوبه جميلاً فى نظرى . إن القدرة على التعبير لا تصبح جمالاً فى نظرى إلا عندما تمتزج انطباعاتى وأنشر على الرموز ذاتها ما تثيره من انفعالات وأجد غبطة ولذة فى الكلمات التى أسمعها ، كما يحدث عندما أسمعهم يغنون « المجد للرب فى الأعالى » (Gloria in excelsis Deo) .

ولابد لقيمة الحد الثانى أن يتضمنها الحد الأول ؛ فجمال التعبير جزء لا ينفصل عن الموضوع ، مثله فى ذلك مثل جمال المادة والشكل . والفرق بين هذين النوعين من الجمال هو أن جمال التعبير لا يضاف إلى الموضوع نتيجة لعملية الإدراك ذاتها وإنما نتيجة لارتباط هذه العملية بعمليات أخرى مصدرها وجود انطباعات سالفة . وقد يكون من المفيد أن نستخدم اصطلاح « القدرة التعبيرية » حينما نقصد كل ما للموضوع من قدرة على الإيحاء ، ونستخدم كلمة « التعبير » قاصدين بها التحوير الجمالى الذى توجده القدرة التعبيرية فى الموضوع . والقدرة التعبيرية إذن هى ما تضفيه التجربة على أية صورة من قدرة على توليد صور أخرى فى الذهن . وتصبح هذه القدرة التعبيرية قيمة جمالية أو تصبح تعبيرًا حينما

تكون القيمة المتصلة بالارتباطات التى تثار على هذا النحو جزءاً متضمناً فى الموضوع الحاضر .

٤٩- عملية الترابط

ويبدو أن أصفى حالة يمكن للقيمة التعبيرية أن تظهر فيها هى تلك الحالة التى لا تكون فيها لأى من الحدين فى ذاته قدرة على إثارة الاهتمام ، وإنما تتولد اللذة نتيجة لعملية الربط بينهما . ومثل هذه الظاهرة توجد فى علم الرياضة وفى الألغاز والأحاجى واللعب بالرموز . إلا أن مثل هذه اللذة لا تدخل فى نطاق الجماليات لعدم وجود عملية تحويلها إلى موضوع . فهى لذة نشاط الربط ذاته ولا نعتبر الموضوعات فيها جوهراً يتضمن أية قيمة . إن المسائل الرياضية أو الحسابية تتفاوت فى طرافتها فى نظرنا ، ولكنه لا يدوم بخلد عالم الرياضة أن يرتب الأشكال فى نسق مسلسل حسب جمالها ، ولا يستطيع إلا من باب المجاز فحسب أن يقول إن الصيغة (أ + ب)^{٢} = أ^{٢} + ٢أ ب + ب^{٢} أجمل من ٢ + ٢ = ٤ . ومع ذلك فهذه المفهومات تقترب من القيم الجمالية ، ويصبح استخدام الصفات الجمالية فى وصفها أقل مجازاً ، بقدر ما تتحدد هذه المفاهيم وتتخذ شكلاً موضوعياً فى الذهن .

وليس جمال الموسيقى المجردة إلا خطوة واحدة أبعد من هذه العلاقات الرياضية ؛ فجمال هذه الموسيقى يتألف من هذه العلاقات

معروضة فى شكل حسى بحيث ينشأ عنها موضوع يمكن تصوره . إلا أنه كما نرى بوضوح فى هذه الحالة الأخيرة ، حينما يتألف الموضوع من العلاقة ذاتها ، بدلاً من الحدين ، فحينئذ يكون الجمال ، إذا وجد جمال على الإطلاق ، جمال شكل وليس جمال تعبير . فكلما كان جمال الموسيقى رياضيًا زاد ما نراه فيها من شكل وقل ما نجده فيها من تعبير . وفى الواقع إن الإحساس بالعلاقة هنا هو جوهر الموضوع ذاته ، وعملية الانتقال من حد إلى آخر هى ذاتها التى يتألف منها الموضوع المعروض أمامنا ، ولا تنقلنا بعيدًا عن هذا الموضوع المعروض . وهكذا فاللذة التى تولدها عملية إدراك العلاقة هذه هى ذاتها لذة إدراك شكل محدد ، ولا يوجد جمال شكلى أكثر كمالاً من ذلك .

ونستطيع أن نؤكد هنا نقطة ذات أهمية جوهرية . وهى أن عملية الترابط تدخل الوعى على نحو مباشر ، مثلها فى ذلك تمامًا مثل أى عملية يقوم بها أى عضو من الأعضاء ، وهى تولد مثلها إحساسًا بسيطًا . فاللذات والآلام والمتاعب المخية ، يشعر بها الإنسان كما يشعر بالإحساسات الجسدية تمامًا ، فهى تولد نفس الإحساس المباشر وإن لم يكن من اليسير تعيينه كما هى الحال فى الإحساسات الجسدية . ولا يمكن مشاهدة مقرها دائمًا كما هى الحال فى الجسد ، ولذلك ننزع إلى فصلها عن الجسد ونتخيل أنها روحية على نحو خاص وتتعلق بالنفس مباشرة ، أو نحاول أن نقنع أنفسنا بأنها تنساب مباشرة من جوهر الأشياء إلى عقلنا

طبقًا لضرورة منطقية خاصة وإننا نضع أنفسنا فى مواقف محيرة لا حصر لها حينما نحاول أن نستنبط الجمال والوحدة والضرورة من صفات الأشياء التى يمكننا التعبير عنها بألفاظ ، ونتمادى فى هذا الوهم العقلى الذى يجعلنا نحول تلك التصورات التى نستمدها عن طريق التجريد من ملاحظة الحقائق إلى قوى تضفى على هذه الحقائق شخصية ووجوداً .

فمثلاً قد نجد فى وجود صورتين معًا إحساسًا بالتنافر ، فنقول إن شخصية هاتين الصورتين أو طبيعتهما هى التى تحدث فينا هذا الشعور ، فى حين نلاحظ أننا فى أحلامنا نجرب أبرز المتناقضات وأسرع التحولات فى الأشكال دون أن نحس بأى إحساس بالتنافر على الإطلاق ، وذلك لأن المخ يكون حينئذ فى حالة نعاس ولا توجد الصدمة اللازمة والكبت العقلى . أما إذا أوجدت هذه الصدمة (أى إذا أيقظت المخ) فإن الإحساس بالتنافر يعود تواً . ولو لم نحس بمثل هذه المصادفة أبداً لما عرفنا معنى التنافر أكثر من معرفتنا معنى الزرقة أو الاصفرار بغير عين .

وليس فى قولنا هذا فى الواقع ما يعنى أننا نفسر الأشياء تفسيراً فسيولوجيًا . حقًا إن معرفتنا بالمخ تسهل علينا تصور ما فى إحساساتنا بالعلاقة من صفة مباشرة . غير أن الصفة المباشرة تظهر لنا بوضوح عن طريق الاستنباط الواعى . ولسنا بحاجة إلى التفكير فى العين أو الجلد لكى نشعر بأن الضوء والحرارة معطيات مطلقة . وبالمثل فإننا لسنا بحاجة إلى التفكير فى إثارات مخية لكى نتبين أن اليمين واليسار ، أو ما قبل

وما بعد أو الخير والشر ، أو الواحـد والاثنين ، أو التشابه والاختلاف ، إنما هى جـميـعًا إحـساسـات لا يمكن تحليلهـا إلى ما هو أبسط منهـا . فالمقولات هى إحساسات لا تأتى عـن طريق الحواس ، أو إنها إحساسات تأتى عن طريق حواس مجهـولة . وكما أننا ما كان بمقدورنا التـمييز بين إحساساتنا للون والصوت لو لم نكتـشف الحواس التى تبدو أنها توصلها إلينا وتتـحكم فيـها كـذلك ربما لن نسـتطيع أبدًا أن نتـفق على تصنيف إحساساتنا الباطنية إلا حينما تكتشف الحواس التى تصلنا هذه الإحساسات عن طريقها . إن علم السيكولوجيا كان دائمًا فـسيولوجيًا دون أن يدرى . ولكن بغـض النظر عن أى تصـورات فـيزيقية ، ناهيك بأى مـيتافيـزيقا مادية ، فـإن من الحقائق التى لا سـبيل إلى التخلص منهـا أن كل حالة شعورية مهما كانت ظروفها التـاريخية إنما توجد حينما توجد ، على نحو مبـاشر مطلق . ولربما كـانت الأجزاء التى تتكون منهـا الحالة الشـعورية والتى يمكن التمييـز بينها تختفى بحيث إننا لا ندركها فيـها ، وإن طبيعة الحالة الشعورية كوجودها مجرد معطى من المعطيات الحسية .

وهكذا فاللذة التى تـنتمى إلى وعينا بالعـلاقات إنما هى لذة مبـاشرة كغيرها من اللذات . حقًا إن وعـينا العاطفى دائمًا وعى موحد ، إلا أننا نعتبره كمـا لو كان نتيجة لمشاعر عدة بل ومتـعارضة لأننا ننظر إليه نظرة تاريخية بقصـد فهمه ، ونوزعه على عدد كبير من الـعوامل يحدده عدد ما نجد من الموضوعات أو العلل التى نعزوه إليـها . إن لذة الترابط إحـساس

مباشر نفسره عـن طريق ربطه بإحساس فى الماضى أو بالجهاز المخى الذى تعدله تجـربة ماضية . ومـثله فى ذلك مثل الذاكرة تمامًا ، فـالذاكرة التى نفسرها بالإشارة إلى الماضى هى تعقيد غريب للوعى الحاضر .

٥٠- أنواع القيمة فى الحد الثانى

وقد تقلل هذه الأفكار من غـرابة هذه الحقيقة الـتى هى أغرب ما فى فلسفة التـعبير : وهى أن القيمـة الجديدة التى يكتسبهـا الشىء المعبر هى عادة من نوع يخـتلف الاختـلاف كله عن نوع ما فيـه هو من قيـمة . إن تعبير اللـذة الجسدية أو الانفعال أو الألم قد يؤلف جمـالاً يسـر المشاهد . وهكذا فقـيمة الحـد الثانى قد تكون جسدية أو عـملية أو حتى سلبـية ، وحينما تنتقل إلى الحد الأول تتحول مباشـرة إلى قيمة إيجابية وجمالية . ولقد لاحظ الناس غـالبًا كيفـية تحول القيم العـملية إلى قيم جمـالية مما دعاهم إلى اعـتناق النظرية التى تقول إن الجمال هو المـنفعة غير المـباشرة فهو بشير باللذة وبحبوحة العيش كما تكون رائحة الطعام مبشرة بطعمه . وتحول القيم السلبية إلى قيم جمـالية من الأمور التى استرعت انتباه الناس بدرجة أكـبر وأدت إلى ظهـور نظريات عدة عـن الكوميـديا والتراجـيديا والجلال (The Sublime) فهذه الأنواع الـثلاثة من الخير الجمـالى تسرنا فيـما يبدو عن طريق إيحـائها بالشر . وهنا تطرأ مـشكلة كيفـية إدخال السـعادة على العـقل عن طريق إثارة إيحاءات بالشقاء فيـه ، ذلك الشقاء

الذى لا يمكن للعقل أن يتفهمه بدون مشاركته فيه . وواجبنا الآن أن نتحول إلى تحليل هذه المشكلة .

إننا لا نكتشف القدرة التعبيرية للابتسامة من خلال ترابط الصور الحسية ولا شىء غير ذلك . إذ يبتسم الطفل (دون أن يدرى) حينما يشعر باللذة ، فتبتسم مربيته بدورها له . وعندئذ ترتبط لذته بسلوكها وتصبح ابتسامتها إذن معبرة عن اللذة . وأساس إيمانه الغريزى بأنها تلتذ بابتسامتها هو تلك اللذة التى يشعر هو بها حين تبتسم له . ولذلك فليست الظروف المعبرة عن السعادة هى تلك التى تتفق والسعادة فى الحقيقة وإنما هى تلك التى تلائم السعادة فى الفكر . فخضرة الربيع ونضارة الشباب وجدة الطفولة وأبهة الثروة والجمال كل هذه رموز للسعادة ، ولا يرجع ذلك إلى أننا نعرف عنها أنها تصاحب السعادة فى الحقيقة (لأن هذه الأشياء لا تصاحبها فعلاً أكثر مما تصاحبها نقائضها) وإنما يرجع إلى أنها صورة وصدى للسعادة فى نفوسنا من الوجهة الجمالية . ونحن ننسب السعادة إلى تلك الأشياء التى تسبب لنا رؤيتها أو التفكير فيها سعادة . وليس هناك أى أساس غير ذلك لإيماننا بسعادة الكائن الأعظم . فإن ما نجده من غبطة فى فكرة العلم بكل شىء يجعلنا ننسب الغبطة إلى من تتحقق فيه هذه الفكرة ، بينما فى الواقع لا يتضمن العلم بكل شىء فى ذاته أية غبطة إن لم يكن يحول دونها .

ولا تكون للقدرة التعبيرية للأشكال قيمة من حيث هى دالة على الحياة التى تحل فيها فعلاً إلا حينما تشبه هذه الأشكال الجسم البشرى . فحينما نجد فى الأشكال الحية ما يشبه جسم الإنسان نفترض أن ذلك معناه وجود انفعالات فى هذه الأشكال تشبه انفعالاتنا ، وسرعان ما نتبين أنه لا يمكن أن تعبر عن اللذة أية هيئة جسمانية نعرف عنها من تجربتنا الجسمانية الشخصية أنها تصاحب الألم . إن الأطفال قد يعذبون الحيوانات ببراءة ، فليس لديهم إحساس كافٍ بالتشابه بحيث يكفّون عن تعذيبها نتيجة للإيحاءات المؤلمة عندما يرون الحيوانات تتلوى ألمًا . وعلى الرغم من أننا سرعان ما نصحح هذه التأويلات الخاطئة الصارخة بخطئها ، تصحيحًا تقريبيًا ، وذلك بأن نصنف خبراتنا على نحو أفضل ، إلا أننا نظل فى جوهرنا عرضة للخطأ نفسه . ولا نستطيع أن نتجنبه لأن المنهج الذى يتضمنه هو المنهج الوحيد الذى يبرر الإيمان بالوعى الموضوعى على الإطلاق . فالتشابه الجسمانى يساعدنا على توزيع وتصنيف الحياة التى نتصورها حولنا . غير أن الشىء الذى يجعلنا نتصورها هو الترابط المباشر بين شعورنا وصور الأشياء كما تقع للحس ، وهو الترابط الذى يسبق أى تصور واضح لحركاتنا ووقفاتنا نحن إزاء الأشياء . إننى أعلم أن الابتسامات معناها اللذة قبل أن أرى نفسى مبتسمًا فى المرآة ، إنها تعنى اللذة لأنها تولد فى نفسى هذه اللذة .

ولما كانت هذه التأثيرات الجمالية تشمل بعض أنواع الجمال التى هى

من أعـمق الأنواع وأكـثـرها قـدرة على الإثـارة فى النفس ، لذا أسـرع الفلاسفة إلى تحويل ما فيهـا من مفارقات لم يتناولها التحليل ، إلى مبدأ عام يفسرون به وجـود الشر وضرورتـه . وكما اعتـقدوا أن عذاب البطل وما يتعرض له من أخطار فى الأعمال التراجيدية والجليلة يزيدان فيما يبدو من فضـائل البطل وسمو روحـه ومن ثم يزيدان من الغبطة المقـدسة التى نحس بها حينما نتـأمله ، كذلك اعتقدوا أن مخـتلف الشرور الجزئية فى الحياة إن هى إلا عناصـر يتكون منها الجمال المفـارق للكل . وقد ألهبت هـذه الفكرة حـمـاسة أولئك الذيـن زعمـوا أنهم يبـررون تصرفـات الله للإنسان ، فلم يقـفوا بطبيعة الحـال ليتساءلوا عمـا إذا كانت هذه الظاهرة التعليمية مجرد وهم وقعوا فيه لاندفاعهم . بل إنهم يحتقرون أية محاولة ترمى إلى تفسيرها تفسـيراً عقليًا ويعتبرونها مـحاولة تنزع إلى إخفاء أحد القـوانين الخلقيـة للكون . ولذلك يجب علينا ألا نتـوقع النجاح السـهل حينما نحاول هنا مرة ثانية أن نفسر هذه الأمور تفسيرًا عقليًا ، إذ لا يتعين علينا أن نجابه صعوبات هذه المشكلة الذاتيـة فحسب وإنما يلزمنا أن نواجه أيضًا أحكامًا شائعة مبتسرة ميتافيزيقية بما يداخلها من غرور .

ولكى نحقق قدرًا أكـبر من الوضوح نستطيع أن نبـدأ بتصنيف القيم التى يجوز أن تدخل التعـبير . وحينئذ تكون لدينا قدرة أكـبر على تحديد مجـموعات القـيم المتبـاينـة التى تنتج التأثيـرات والانفعالات المخـتلفـة الشائعـة . ونستطيـع هنا أن نغفل كلية القـيمة الذاتية للحـد الأول لأنـها

لا تلعب أى دور فى التعبير ، وإن كانت تزيد كثيراً من جمال الموضوع المعبر . إن الحد الأول هو مصدر الإثارة ، وأما حدة الإثارة ولذاتها فهى التى تقرر إلى حد كبير طبيعة الارتباطات التى تثار ومجالها . وغالبًا ما نجد أن التلذذ بمادة الأثر الفنى يعادل نفورنا من مضمونه ، وقد نغتفر بعض التعبيرات التى هى فى ذاتها قبيحة غير مناسبة من أجل الشىء الذى يثير هذه التعبيرات : فالصوت الجميل يغفر الأغنية المبتذلة ، ويغفر اللون والنسيج الجميلان فى الصورة طريقة تركيبها التى لا معنى لها . إن جمال الحد الأول - جمال الصوت والنغم والصورة - يستطيع أن يخلع الصفة الشعرية على أى فكرة من الأفكار ، بينما لا يمكن لأية فكرة من الأفكار أن تصبح شعرية بدون أن يتحقق فيها جمال العرض المباشر [1] .

٥١- القيمة الجمالية فى الحد الثانى

من المفهوم جداً أن الارتباطات الجميلة بالموضوع تزيد هذا الموضوع جمالاً . وهوميروس مثل جيد لذلك ، فهو يستخدم هذا التأثير طول

(١) من الغريب حقاً أن الاستعمال اللغوى الشائع هنا هو عكس استعمالنا ، وذلك لأنه ينظر إلى المادة من وجهة نظر عملية بدلاً من وجهة نظر جمالية ، ويعتبر الفكر (على نحو غير سيكولوجى على الإطلاق) هو مصدر الصورة ، وليست الصورة مصدر الفكر . فالناس يسمون الألفاظ التعبير عن الأفكار ، فى حين أن الألفاظ بالنسبة للمشاهد والمستمع (وأحياناً للمتكلم ذاته) هى المعطيات والفكر هو قدرتها على التعبير ، أى أنه ما توحى به .

الوقت . ولسنا بحاجة إلى ذكرى مدى جمال الحد الأول عنده ، فشعره رائع ، وتتعاون فيه الأصوات والصور والتراكيب على الإثارة والمتعة . وهذا الجمال المباشر يستخدمه أحيانًا لكى يغطى به المحزن المرعب من الأشياء : فهوميروس مملوء بالعناصر التراجيدية . إلا أن شعره ينزع إلى ملء هوامش وعينا بجمهرة من صور لأشياء لا تقل جمالاً ونبلاً عن الشعر ذاته : فأبطاله رجال أفاضل ، ولا توجد أى شخصية هامة عنده تخلو من الفضيلة ، وجميع القصور والأسلحة والجياد والقرابين رائعة دائمًا فى شعره ، والنساء جميعًا جميلات نبيلات ، وكل شحص عنده طيب المحتد ينحدر من أصل نبيل شريف ، والعالم الهوميرى بأسره نظيف صافٍ ، جميل ومبارك . وجزء كبير من جاذبية هذا الشاعر الخالدة يرجع إلى أنه يغمسنا فى جو من الجمال ، جمال غير مركز فى بعض العواطف غير العادية أو مقصور على بعض الفعال أو الأشخاص ، وإنما ينتشر فى الكل ويلون عالم الجنود والبحارة والحرب والفنون بأسره ، ويضفى عليه نكهة من الجدة الرائعة ويصبغه بالدفء الباطنى . ولا يوجد فى ارتباطات الحياة فى هذا العالم أو فى أى عالم سواه ما يناقض هذه المتعة أو يكدرها . فجميع ما فيه جميل يسوده الجمال .

وإنا لنجد شيئًا من هذه الصفة فى جميع الكتابات البسيطة وأناشيد الرعاة . ونجد مثلاً لذلك فى الرغبة الشائعة فى أن تنتهى القصص والكوميديات نهاية سعيدة : فلابد للبطل والبطلة أن يكونا شابين

وجميلين ، ولا ينبغى لهما أن يصبحا فقيرين فى النهاية إذا قدر لهما البقاء ، أما إذا قدر لهما أن يموتا فهذا شأن آخر . ولابد لمناظر المسرحية أن تكون جميلة ، وللملابس أن تكون جذابة ، ولعقدة المسرحية أن تخلو من الحوادث الكريهة . وإن أى تصوير عام للذة لابد وأن ينشر على الكل جواً من الدفء والمثالية . ونجد نفس المبدأ فى خصائص الحياة الاجتماعية ، فنحن نحاول أن نجعل بيئتنا وأسلوبنا وحديثنا توحى بما هو سار فقط ، ونخفى الجزء القبيح غير السار من حياتنا ، ولا نسمح بظهور أى شىء يوحى به فى مناسباتنا العامة المفرحة . وبالإجمال متى ما وجد أى تأثير يبعث على اللذة الكاملة فإنه يوجد عن طريق التعبيرات اللذيذة كما يوجد عن طريق عرض الشىء اللذيذ ، وعندما نود أن نولد هذا التأثير صناعيًا فإننا نصل إليه عن طريق حذف كل تعبير يوحى بكل ما هو خير .

ولو كان وعينا جماليًا فحسب لأصبح هذا النوع من التعبير ، التعبير الوحيد المسموح به فى الفن كما يصبح هو وحده الذى نقدره فى الطبيعة ، ولاجتنبنا الإيحاء بأى شىء ليس فى ذاته جميلاً كما نتجنب الصدمات والأشياء المملة . وفى هذه الحال لن تكون لدينا قيم غير القيم الجمالية ولذلك لن نستطيع زيادة لذتنا بإضافة أشياء أخرى كائنة ما كانت مما يثير اهتمامنا . ولكن لما كان التأمل فى الواقع ترفًا فى حياتنا ، ولما كانت الأشياء تهمنا أساسًا لاعتبارات عاطفية وعملية فإن تراكم القيم الجمالية

وحدها يولد فى أذهاننا شعوراً بالضيق والتكلف . فمثل هذا الغذاء المنتقى يجعلنا نمج الطعـام بعد حين ، وذوقنا الذى تعود الكثير من الملح والخل كل يوم لا يلبث أن يشبع من كل هذه الحلوى الخالصة .

ولذلك فنحن نؤثر أن نـرى هذا العالم المتنوع الذى نعرفـه جيـد المعرفـة - والذى أقل ما نقـوله فيـه أنه لا مندوحة لنا عنه ، وقـد يكون عزيزاً علـينا - أن نراه من خلال الفن - أى من خـلال ذلك الحد الأول الجميل من حـدّى التعبير . ونحن نفضل عـرض الواقع القبيح فى شكل جميل عن العرض الجميل للجمـال المجرد ، فإن ما نفقده من صفاء اللذة هنا تعوضنا عنه قـدرة الموضوع على إثارة اهتمامنا ، والراحـة التى تعقب رؤيتنا من البعد الجمالـى لتلك الأشياء التى تسيطر على أرواحنا بلا هوادة فى الحياة العملية . إن الجمال الذى يرتبط بجمال آخر هو إذن ضرب من التأنق الجـمالى ، فهـو يقود الخيـال فى عالم من الأشكال البديعـة حتى يتحتـم علينا أن ننـسـى الموضوعات العادية التى تثيـر اهتمامنا . ومع أننا لا نـستطيع أن ننكر ما فى هذه المثـالية من جـاذبية إلا أنه لا يسـعنا أن نتجـاهل لوقت طويل تلك العناصـر الهامة مـن الذاكرة والإرادة . ولابد لأفكارنا عن العمل والطمـوح والشهوة والغضب والحـيرة والأسى والموت أن تمتزج بتأملنا وأن تخلع تعـبيراتها المختلفـة على تلك الموضوعات التى ترتبط بها ارتباطًا وثيقًا فى تجربتنا . ومن ثم أصبـح الجمال يتضمن قيمًا

من أنواع أخرى ، وأصبح من النادر نسبيًا أن نجد فى الطبيعة أو الفن تعبيرات لا يحتوى الحد الثانى فيها إلا على قيمة جمالية صرفة .

٥٢- القيمة العملية فى الحد الثانى

وأهم من هذه التعبيرات الجمالية الصرفة ، وأكثر منها شيوعًا ، تلك التى تعبر عن المنفعة . وهى توجد متى ما كان الحد الثانى يتألف من فكرة شيء ذى فائدة عملية لنا ، تسبب لنا من الرضا ما يجعلنا نرضى عن الموضوع الذى يعرض لنا . ويهتز وعينا لما فى هذه الفكرة من بشير بالنجاح ، وتتحول لذتنا إلى موضوع يتجسد فى الصورة الحاضرة لأن الصورة المترابطة التى ينتمى إليها الشعور بالرضا فى الواقع لا يتحقق فيها الوضوح الكافى غالبًا . ولذلك فنحن لا نفهم على وجه التحديد طبيعة هذه الفائدة العملية ، إلا أن إحساسنا الغامض بوجود فائدة وبأن شيئًا ما محببًا إلى النفس قد حدث يصاحب العرض ويعطيه تعبيرًا .

ولعل أقرب الحالات إلى هذه الحالة التى نتحدث عنها هى تلك التى يتألف فيها الحد الثانى من بعض المعلومات الهامة أو من نظرية أو معطى فكرى . إن اهتمامنا بالحقائق والنظريات حينما لا يكون اهتمامًا جماليًا ، هو بلا شك اهتمام عملى ، اهتمام بعلاقتها بمصالحنا وبمدى الخدمة التى تستطيع أن تؤديها لنا فى تحقيق غاياتنا . والقيم الفكرية قيم منفعية فى مبدئها ، وإن كانت جمالية فى شكلها لأننا أحيانًا ننسى ما للمعرفة من

فائدة ونـقدر الأفكار لذاتهـا . وقد يصـبح حب الاستطلاع عـاطفة غـير مغرضة تولد لذة مباشرة ، مثلها في ذلك مثل غيره من الدوافع .

فمثلاً حينما ننظر إلى خـريطة جيدة تبين بوضوح خطوط الشاطئ بما فيـه من أجزاء رمليـة وأجزاء صخـرية ، وتبين انحناءات الأنهـار وارتفاع الأرض وتوزيع السكان ، فـإننا نحس فى الوقت نفسـه بإيحاءات لحـقائق عديدة ، وبالسيطرة علـى جزء كبير من الواقع بحـيث نتأمل هذه الخريطة بلذة ، ولا نحتاج إلى أى دافع عملى لكى نواصل دراسـتها لمدة طويلة قد تبلغ السـاعـات . ومع ذلك فالخريطة لا تعـتبر عادة مـوضوعًا جمـاليًا ، لأنها لا تتحقق فـيها سوى الصفة التعـبيرية ، ونحن نمر على الحد الأول سريعًـا باعتـباره مجـرد رمز ، والذى يحدث فى أذهاننـا هو أننا إما أن نتخيـل المناظر الطبيعيـة التى توجد فى الحقيـقة فى هذا البلد الموضح فى الخريطة وإما أن نفكر فى تاريخ البلد وسكانه . وهذه الظروف تحول دون تحويل ما نشعر به من لذة فى الخريطة ذاتها إلى موضوع تحويلاً مباشراً . إلا أنه إذا جعلنا ألوان الخريطة على شىء من الدقة ، وخطوطها على قدر من الرقة ، وأوجـدنا بعض التوازن فـى كتل البر والبـحر فـيهـا ، فإننا نحصل فى الواقع على موضوع جميل ، موضوع تتألف جاذبيته من مجرد معناه تقريبًا ، وإن كان يسرنا على نحـو ما تسرنا صورة أو رمز كتابى أو بيانى . فإذا كـان لشكل الرمز وخطوطه وألوانه بعض القيمـة الذاتية فإنه

يجتذب كالمغناطيس بجميع قيم الأشياء التى من المعروف أنه يرمز لها ، ويصبح الرمز جميلاً لقدرته التعبيرية .

ولا تكاد تختلف عن هذا المثل حالة السفر أو القراءة . فإننا نجد فيهما للذات جمالية عديدة مصدرها إشباع حب الاستطلاع والعقل . وحينما نمتدح شيئًا جزئيًا قائلين إنه يمثل نوعه خير تمثيل ، أو إنه يتضمن عصرًا بأسره أو شخصية بأكملها ، فإننا نلتذ لإحساسنا بأن هذا الشيء يوصلنا - على أنحاء لا حصر لها - إلى أشياء أخرى طريفة وهامة . ويزيد جمال الشيء الذى يعبر عن هذه الأشياء كلما قلت قدرتنا على تبينها على وجه التحديد ، لأننا لو تمكنا من تعيينها لتحللت القيمة التى تشعر بها واختفت ضمن تصورات الأشياء الموحى بها ، تاركة الشيء المعبر عطلاً من كل مواضع الاهتمام مثل الحروف المطبوعة على صفحة الكتاب .

وربما لم تجد حاشية الملك فيليب الثانى فى غرفه بقصر إسكوريال (Escurial) المنيف ما يثير الاهتمام على نحو خاص ، وإنما من المحتمل أنهم اعتبروها مجرد غرف ضيقة قبيحة رطبة . وربما لم يجدوا فيها ذلك الطابع الخاص الذى نجده والذى يجعلنا نعدها معبرة أصدق التعبير عن النواحى الشريرة فى هذا الرجل . إنهم كانوا يعرفون هذا الملك وكانوا يتبينون شخصيته فى أشياء عدة مثل ألفاظه وحركاته وفعاله ، تلك الحقائق الحسية التى لا تتوافر فى تجربتنا نحن إزاءه . ولكن الإيحاء بهذه

الحقائق فى صورتها الغامضة هو الذى يملأ غرف هذا الملك بالتعبير الحاد فى نظرنا . ولا يختلف الأمر عن ذلك فى جميع الحالات التى تتميز بالقدرة الأكيدة على التعبير . مثل ضوء القمر ، وخنادق الحصون ، والمآذن ، وأشجار السرو ، وقوافل الجمال فى الصحراء . كل هذه الصور تستمد شخصيتها أو طابعها من جو العواطف والمغامرات ، ذلك الجو الغامض الذى يلتصق بها . وميزة السفر ، والجاذبية الكبرى لجميع آثار الماضى المرئية ، إنما تتألف من تحصيل صور نركز فيها كتلة من المعرفة النظرية لا يمكن الإحساس بوجودها مجتمعة بأية وسيلة أخرى . وهذه الصور رموز محسوسة للكثير من التجارب الكامنة ، وتضفى عليها جذور الترابط العميقة تلك القدرة على اجتذاب انتباهنا التى توجد فى شكل جميل أو مادة رائعة .

٥٣- الثمن من حيث هو عامل من عوامل التأثير

وهناك اعتبار غالبًا ما يضيف الشيء الكثير إلى اهتمامنا بالأشياء التى نتأملها ، اعتبار نتزع لما فينا من فضيلة إلى حذفه من القيم الجمالية ، وهو اعتبار الثمن . إن الثمن هو قيمة عملية فى صورة مجردة ؛ ونحن غالبًا ما نستطيع أن نستنبط من ثمن الشيء العلاقة بين هذا الشيء ورغبات الإنسان وجهوده . وليس هناك ما يمنع ثمن الشيء ، أو أيًا من الظروف التى هى أساس الثمن ، من أن يزيد من حدة الإحساس ، شأنه

فى ذلك شأن القيم العملية الأخرى ، ومن أن يضيف إلى اللذة التى نجدها حينما نتأمل هذا الشىء . وهذا فى الواقع هو ما نجده فى تجاربنا اليومية . فعلى الرغم من الجمال الحسى للجواهر فإن ندرتها وثمنها يضيفان إليها تعبيراً عن الفخامة ما كان بمقدورها أن تكتسبه لو كان ثمنها رخيصًا .

إن الشىء الذى غالبًا ما يجعل تذوق الثمن غير جمالى هو تجريد هذه الصفة . فثمن الشىء رمز جبرى واصطلاح اخترع لتسهيل عملياتنا ، وإنه ليظل جافًا لا معنى له إذا ما وقفنا عنده وفاتنا أن نترجمه ثانية إلى مدلوله العينى فى نهاية الأمر . والعقلية التجارية تسكن فى هذه المنطقة المتوسطة التى تتألف من مجرد رموز القيم ، وهنالك تنطمس حواس الحاسب ، إذ يطمسها له عقله وما تعوده من التفكير المختصر . فالعمليات الذهنية عبارة عن عمليات حسابية عميت عن القيم الأصلية ، وتنتهى دون أن تصل إلى صورة عينية واحدة . وهكذا فمعرفة الثمن حينما يعبر عنها فى أسلوب المال لا تستطيع أن تضيف شيئًا إلى التأثير الجمالى ، إلا أن السبب فى ذلك ليس هو أن القيمة الموحى بها غير جمالية بقدر ما هو أنها لا توحى بأى قيمة حقيقية على الإطلاق . فالتعبير العددى لا يعوض أى موضوع أمام الذهن . أما إذا ترجمنا الثمن ثانية إلى تلك الحقائق التى يتألف منها فى الحقيقة ، أى إلى نوع المادة التى صنع منها الشىء والمكان الأصلى الذى جاءت منه وإلى المجهود

والفن اللذين حورا فيها بحيث أخـذت شكل هذا الشيء الحالى ، فحينئذ نضيف إلى قيمة الشيء الجمالية عـن طريق ذلك التعبير الذى نجده فيه ، تعبير الثمن البـشرى لا الثمن المالى ، ونشعر بالقيم الحقيـقية التى يمثلها هذا الثمن . وهذه القيم ، التى تظهر فى المخيلة على نحو عاطفى ، تزيد بدورها من اهتمامنا الحالى وإعجابنا بالشيء .

وأعتقـد أن علماء الاقتصـاد يعتبرون من ضمن العـوامل التى تتألف منها قـيمة الشيء ندرة المواد المصنوعـة منها والجهـد الذى بذل فى صنعه وبعد المكان الذى اجتلب منه . وهـذه الصفات فى ذاتها تستهـوى الخيال إلى حد بعيد . فنحن نهتم بالطبع بالشيء النـادر ، فهو يثير فى نفوسنا إحسـاسات غيـر عادية . إن الشيء الذى يأتى من بلاد نائيـة إنما يبعث بأفكارنا إلى تلك البـلاد ، وتزيد قيـمتـه بارتباطاته الغـزيرة الغريـبة . والشيء الذى بذل فيـه مجهود إنسـانى ، ولا سيما إن كـان هذا المجهود نتيجة الحب ، والذى يظهر عليه هذا المجـهود إنما يثير فى نفوسنا إعجابًا لا يفوقه إعجاب . وهـكذا فمعيـار الثمن الذى هـو أكثر المعايـير ابتـذالاً لا يكون مبتـذلاً إلا حينما يظل فارغًا مجـردًا . أما إذا عدنا بأفكارنا إلى أصل هذا المعيار ، ونظرنا فى العناصر الحقيقية للقيمة ، فإن تذوقنا يصبح تذوقًا شعريًا حقيقيًا وليس تذوقًا حرفيًا تجاريًا .

وفى هذا نجد مثـلاً آخر لطبيعـة الدور الذى تلعبه القيم العـملية فى زيادة جـمال الموضـوع ، حينمـا يوحى بهـا ويتضـمنها هذا الموضـوع .

وإحساسنا بظروف الموضوع الحاضر ، مهما كان قبح هذه الظروف ، إنما يضيف إلى اهتمامنا به وإلى حدة مشاعرنا إزاءه . لأن الموضوع حينئذ سيثير استطلاعنا ، وبالتالى يكتسب ما فيه من جمال ذاتى معنى جديداً وأهمية أخرى .

٥٤- التعبير عن الاقتصاد والصلاحية

ويفسر لنا نفس المبدأ تأثير النظافة والطمأنينة والاقتصاد والراحة . وفى الواقع لا يحتاج هذا الضرب من الجمال أو الجاذبية الذى يتميز به الهولنديون إلى تفسير ، فإننا على وعى بما يسرنا فيه من نظام وتمدين . وليس هناك ما هو أكثر من المضيعة إقلاقًا للعقل ، فالمضيعة جوهر الحماقة أو لبها . ولذلك فمن أقبح المناظر المظاهر المرئية للمضيعة ، وعدم المضيعة يبعث على الطمأنينة فى النفس . ويرتفع رضانا عما فى الأشياء من صلاحية عملية ومن اقتصاد ، يرتفع هذا الرضا إلى مرتبة التذوق نصف الجمالى ، ويصبح هذا التذوق تذوقًا جماليًا كاملاً حينما يكون الشكل الصالح فى صورة ثابتة لنمط ألفنا صورته ، بحيث تسمو الضرورة العملية للشكل وتتحول إلى صلاحية جمالية .

وهذا المبدأ هو الذى يقوم عليه التعبير عن الوظيفة وعن الصدق فى الأعمال المعمارية . ذلك التعبير الذى يحظى بالكثير من الثناء . فالتصميم المفيد يحظى أولاً بموافقتنا العملية ، وبينما نحن نعجب بما فيه

من براعة وحسن تصرف لا نلبث أن نتعود بالتدريج وجوده ، ونتأمل باهتمام ولذة ما بين أجزائه من علاقات . وهكذا فالمنفعة أو الصلاحية كما بينا فى الجزء الخاص بها من هذا البحث هى المبدأ الذى يوجه تحديد الأشكال .

وتكرار ملاحظاتنا لما فى النظام التقليدى للمبانى ونتاج الفنون الأخرى من منفعة واقتصاد وصلاحية يجعلنا نتوقع هذا الضرب من الأشكال على نحو أقوى ، ويجعلنا نرضى عنه حينما نجده . فنحن مثلاً نألف الأسطح المنحدرة ، فضرورة هذا النوع من الأسطح قد جعلتها من الأشياء التى ألفنا رؤيتها وكوننا قد ألفنا رؤيتها قد جعل منها موضوعات للدراسة والمتعة الجمالية . ولكن إذا ما طرأت لنا فكرة التنكر لها ، وتصورنا بدلاً منها قضباناً مفتوحة تكشف عن السماء ، فإننا نعود إلى هذه الصورة التى ألفناها بشىء من الحنين والعطف حينما نتذكر تلك الأشهر المطيرة الطويلة التى يسقط فيها الثلج ، والمتاعب التى قد تنشأ عن تسرب مياه المطر والتى تحول دونها الأسطح المنحدرة . وفكرة عدم الصلاحية العملية الواضحة هنا كفيلة بأن تنغص اللذة التى نجدها فى أى شكل مهما كان جميلاً فى ذاته ، بينما يكفى إحساسنا بالصلاحية العملية لأن يحملنا على قبول الأشياء النافعة مهما بلغت من الغلظة والجلافة .

وليس هذا المبدأ فى الواقع مبدأ أساسيًا ، وإنما هو مبدأ ثانوى ، فالتعبير عن الفائدة أو المنفعة يحور فى التأثير ولكنه لا يتكون منه التأثير

ذاته . ونحن نفكر تفكيرًا متسرعًا خرافيًا إن اعتقدنا أن كل ما هو مفيد واقتصادي يتحول بالضرورة وبمعجزة من المعجزات إلى شيء جميل . فقد تتطلب العادات والمصالح في أحد الأماكن أعمالاً جميلة في ذاتها ، أو يتيسر تحقيق الجمال فيها ، في حين تجعل من المستحيل إنتاج هذه الأعمال في مكان آخر . إن للجمال مادة وقواعد شكلية سبق أن درسناها ، ولا تستطيع صلاحية النظام مهما كانت أن تجعل البناء الذي يتألف من عشرة طوابق متساوية جميلاً جمال الإيوان أو البرج الذي يتحقق فيه التناسق على نحو بديع ، ولا يمكن للمنفعة أن تضفي على مركب البخار جمالاً يعادل جمال المراكب الشراعية . غير أنه متى ما ثبتت الأشكال بطابعها الذاتي المميز فإن معرفتنا بوجود الصلاحية فيها تضفي عليها جاذبية إضافية على حين أن علمنا بعدم صلاحيتها يسبب لنا بعض القلق ويظل يتردد على أفكارنا كما تتردد الذنوب على الضمير الآثم . فموضع الاهتمام الجمالي هنا تمتزج به مواضع الاهتمام الأخرى في حياتنا إما لتكسبه غزارة وغنى وإما لتفسد من لذته .

وإذا كان اسم « سيباريس » (Sybaris) [1] له دائمًا رنين حزين في ذاكرتنا - ومن منا لا يوجد عنده سيباريس خاصة به ؟ - وإذا كانت صورة هذه المدينة تسبب لنا الأسى ولا تلبث أن تبعث على الاشمئزاز في

(١) مدينة يونانية قديمة ذاع صيتها لرخائها وغناها ، وعرف عن أهلها بذخهم وولعهم بالترف وانغماسهم في الملذات . (المترجم)

نفوسنا فى النهاية ، فلا يرجع ذلك إلى أننا لم نعد نفكر فيما كان فيها من مرمر براق ونافورات باردة ورياضيين أقوياء وورود عطرة ، وإنما يرجع إلى أن كل هذه الضروب من الجمال يمتزج بها فى كل مكان شبح نماميس ، آلهة النقمة ، وإحساس بالإرادة الخاوية والقسوة الانتحارية . وهذه الحالة الخلقية التى لا تطاق تسمم الجمال الذى لا نزال نحس بوجوده . ولو لم يوجد هذا الجمال ولو لم يكن مرغوبًا فيه لاختفت المأساة ولضاعت قيمة الضحية التى صب عليها الرب جام غضبه . وصرامة القوى الخلقية هى بالضبط فى كونها تفرض علينا تضحيات حقيقية : فنحن نظل نعتقد طول الوقت أن ما يتحتم علينا أن نتحاشاه إنما هو شىء له قيمته .

وقد تعودنا تصور السلوك الحكيم على أنه تجنب الأشياء الدنيئة المنحطة فقط ، ناسين أن المنفعة والحاجة إلى النظام فى حياتنا تمنعان المرء من أن يحلق بروحه بحرية . إن أسمى الغرائز ، مثلها فى ذلك مثل أدناها ، تنزع إلى الفوضى لأن النظام والمنفعة هما الشيئان اللذان تؤكد الأخلاق أهميتهما فى كل مكان ، بينما القدسية والعبقرية ، مثل الرذيلة ، تتصفان بالثورية . وإن مطالب القلب والبطن الدائمة لا تسمح للمرء أن ينغمس فى لذات العين والعقل إلا من وقت إلى آخر . ولهذا السبب تلاحظ المنفعة الجمال عن كثب مخافة أن يعتدى الجمال فى ثورته وجماحه على الحاجات العملية والسعادة الكلية . وحينما يكون الضمير

مرهفًا لا تظهر ملاحظة الخيال العملى للخيال النظرى فى صورة الرقابة الخارجية غير المباشرة ، وإنما يكفى أدنى شك فى وجود ترف أو مضيعة أو تلوث أو قسوة لأن يدق ناقوس الخطر والثورة . ويصبح مصدر هذا الذوق المارق Sapor haereticus مخيفًا منذ البداية بحيث أنه يستحيل على المرء اكتشاف أى جمال فيه . وفى هذه الحالة يؤدى الضمير إلى كبت الحواس والخيال .

ولهذا السبب نجد أن أولئك الذين تغلب عليهم الحساسية الخلقية تستهويهم النظرية التى تقول إن الجمال فى جوهره ليس إلا التعبير عن الخير الخلقى أو العملى . ولا يرجع ذلك إلى أنهم يودون لو كان الأمر حقيقة كذلك ، ولكن لأن هذه النظرية تصف إلى حد بعيد ما يجربونه فى أذهانهم التى انحرفت فى هذه الناحية . وفضلاً عن ذلك نلاحظ أن الأخلاقيين ينزعون إلى انتقاد آثار الفنون أكثر من تذوقهم لها . فذوقهم حساس وإن كان غير مرهف ، لأن المبدأ الذى يحكمون طبقًا له إنما هو فى الحقيقة مبدأ الغاية منه السيطرة على الآثار الجمالية وتوسيع نطاقها ، فهو مصدر من مصادر التعبير وضروب دقيقة من اللذة ؛ ولكنه غريب على القيم الجمالية الأكثر قوة وبدائية والتى هم نسبيًا عاجزون عن رؤيتها .

٥٥- سلطان الأخلاق على الجمال

إن مقدار ما يجب علينا أن نضحى به من الخير الجمالى مسألة خلقية بالطبع . فوظيفة العقل العملى هى مقارنة مصالحنا أو اهتماماتنا والتوفيق بينها بقصد الوصول إلى أقصى ما يمكن للطبيعة البشرية أن تصل إليه من السعادة . ولذلك فلابد أن نتوقع أن تقيد الفضيلة من انفعالاتنا جميعًا على السواء ، ولا يرجع ذلك إلى أنها تعادى أيًا من هذه الانفعالات على نحو خرافى ، وإنما يرجع إلى أنها تهتم بها جميعًا . ولذلك فإن مقدار ما للذاتنا الجمالية من اعتبار يعتمد على مدى تأثيرها على سعادتنا . ولما كان هذا التأثير يختلف باختلاف العصور والبلاد وباختلاف الأفراد فلابد إذن أن تتفاوت درجة الأهمية التى تعطى للمطالب الجمالية فى تنظيم حياتنا .

فقد نفضل نوعًا من المخلوقات على غيره طبقًا لمشاعرنا الشخصية ، وقد نحب المزاج المادى أو الملائكى أو السياسى . وقد نلذ كثيراً حين نجد فى غيرنا ذلك التوازن بين الميول والمشاعر الحماسية الذى نشعر به فى نفوسنا . إلا أنه لا يستطيع أى قانون خلقى أن يطلب من أى نوع أو فرد أن يغير من طبيعته بحيث يشبه نوعًا أو فردًا آخر ، لأن مثل هذا الطلب لن يكون له سلطان على أولئك الذين نود أن نفرضه عليهم . وكل ما تنادى به الأخلاق لا يعدو تحقق الانسجام الباطنى فى كل حياة . وإذا كنا لا نزال نمقت فكرة كائن ممكن يستطيع أن يكون سعيداً بدون الحب أو

المعرفة أو الجمال فإن ما نحس به من نفور من هذه الفكرة إنما هو إحساس غريزى وليس إحساسًا خلقيًا ، هو إحساس إنسانى بحت وليس إحساسًا مستندًا إلى عقل . فليس الذى ينفرنا هو عدم تحقق الكمال فى ذلك المخلوق وإنما هو غياب وجه الشبه بينه وبيننا . ولو استطعنا أن نستعرض الكون بأسره لأمكننا أن نضفى على كل نوع من الأنواع مكانة خلقية تتفق وما فيه من خير عام وغنى باطنى . ولكن هذا المعيار المطلق ليس فى متناولنا ، هذا إن كان موجودًا على الإطلاق . ولذلك فنحن مضطرون إلى الحكم عما فى طبيعة كل شىء من كمال بالنسبة لمعاييرنا الإنسانية .

إلا أن كل هذه المسائل تنتمى إلى ميدان الأخلاق ، وما كنا لنشير إليها ولو إشارة عابرة لو لم يكن للأفكار الخلقية تأثيرها على أحكامنا الجمالية . إن إحساسنا بالمصلحة العملية لا يحدد القيمة الخلقية للجمال فحسب بل يحدد وجودها ذاته من حيث هى خير جمالى . ولهذه الاعتبارات شأنها فى « الاختيار » السليم للتأثيرات بنوع خاص . فالأشكال التى فى ذاتها تبعث على اللذة تتحول إلى نقيضها حينما تتعارض تعارضًا حادًا مع المصالح العملية فى الشعور . وهكذا فالغلو فى الفصاحة فى وثيقة دبلوماسية أو فى خطاب إلى صديق أو فى الصلاة لا يعيب الإحساس العملى فحسب وإنما هو عيب فى الذوق أيضًا . فالمناسبة هنا تهيئنا لتوقع إحساس من لون خاص بحيث إنه لا تصبح لدينا القدرة على الاستجابة إلى مؤثرات أخرى .

وحينما تعرض لنا مسائل غاية فى الخطورة فإننا لا نستطيع عندئذ أن نقف ونتلاعب بالرموز ولغة المجاز . ولا نستطيع أن نهتم بها اهتمامًا تصاحبه المتعة ، ولذلك فهى تفقد الجمال الذى كان من الممكن أن تحتفظ به فى حالات أخرى . ولا تصبح هذه الأشياء فى ذاتها باعثة على الضيق ، لأنه ليس ثمة شىء قبيح فى ذاته ، وإنما تصبح كذلك نتيجة لكوننا فى هذه اللحظة نتوقع شيئًا مخالفًا لها . فالسجن الذى يسوده ما فى السوق من جو مرح ، أو الكنيسة التى يسودها صمت السجن ، شىء تضيق به نفوسنا ؛ لأن صفته الجمالية لا تؤكد الانفعال الخلقى الذى يكون لدينا حينما نتأمله . فلابد للفنون أن تدرس المناسبات التى تلائمها ، فينبغى لها أن تقف جانبًا فى تواضع حتى تحين الفرصة التى تمكنها من أن تتسلل إلى فجوات الحياة لتلتمس لها مكانًا صالحًا . ذلك لأن الفنون كما رأينا ، تزدهر على طبقة سطحية من الحياة ، ولا تتوغل جذورها إلى أعماقها . فلا تظهر الفنون إلا بعد أن ينتهى عمل الحياة الجدى ، وبعد أن تخف حدة الفزع فى الحياة ، فهى مناشط إضافية غير ثابتة ، نمارس فيها ما لدينا من حرية . ولذلك فالفنون مثل النباتات الطفيلية يتحتم عليها أن تكيف أشكالها حسب النباتات الأخرى الأكثر قوة وصمودًا ، والتى ترتكز عليها وتتسلقها .

وفى هذه النقطة بالذات تتضح لنا أكبر صعوبات الفن وأدق شىء فيه ، إذ يتحتم على الفن الا يبدع أشياء جميلة جمالاً مجردًا فحسب ،

وإنما عليه أن يستميل اهتمام العالم إلى هذه الأشياء وغيرها مما يتسابق معها فى الجمال ، وعليه أن يعرف كيف يبث جاذبيته بين موضوعات العاطفة الإنسانية . إلا أن خضوع الفن هذا وما يفرضه على نفسه من تواضع لا يخلو من المزايا والثمار الطيبة . فلئن كانت العادة الجمالية تخضع لضرورة احترام عواطفنا ومراعاتها ، إلا أن لها مزية التخفيف من آلامنا . فما من موقف إنسانى يبلغ ما فيه من الرعب حداً يستحيل معه تخفيفه عن طريق توقف الذهن برهة لكى يتأمله تأملاً جماليًا .

وعلى هذا النحو لا يصبح الحزن ذاته مجرد ألم ، وإنما يضاف إليه بعض العذوبة عن طريق التأمل . وقد تفقد أشد المناظر حزنًا مرارتها حينما تكتسب جمالاً . وهذه الخدمة التى تؤديها آلهة الفنون هى التى تخلع عليها ورعها ، إن جاز هذا التعبير ، إذ تهب لتقديم العون إلى أمها الحياة وترد إليها جميل رعايتها عن طريق السلوى التى تنشأ عن وجودها معها فى معظم الأحيان . إن العالم الجمالى محدود المجال ، فعليه أن يخضع لسيطرة العقل المنظم وواجبه ألا يعتدى على المناطق الأكثر فائدة وقدسية . فيتعين للحديقة ألا تعتدى على حقول القمح ، ومع ذلك فقد تستطيع عين البستانى أن تحول حقول القمح ذاتها عن طريق ملاحظته العطوفة إلى حديقة من نوع أكثر وقاراً . فحينما تستطيع الحاسة الجمالية أن تكشف عن وجه العظمة فى مصائبنا وعن الجانب الطروب فى

بلايانا ، فإنها بذلك تخفف من وطأتها وتعزينا عن استحالة وجود جمال كامل جدى معظم الوقت .

٥٦- القيم السلبية فى الحد الثانى

وهكذا فجميع الموضوعات ، حتى تلك التى نبعث على النفور ، يصبح من الممكن تأملها بشىء من حب الاستطلاع ومعالجتها معالجة فنية ، حينما تبرزها ظروف الحياة أمامنا . فإثارة هذه الوظائف الجمالية تخفف من حدة العنف فى استجابتنا العاطفية . فلو لم يوجد الموت مثلاً ، ولو لم يفرض نفسه على أفكارنا بإلحاح مؤلم ، لما لجأنا إلى الفن لكى نخفف من وطأته ونضفى عليه جلالاً عن طريق تصويره فى أشكال جميلة وإحاطته بارتباطات تدعو إلى السلوى والعزاء . إن الفن لا يبحث عن الموضوعات التراجيدية أو العاطفية أو المتناقضة ، وإنما الحياة ذاتها هى التى فرضت هذه الأشياء على انتباهنا واستعانت بالفن لخدمتها حتى يصبح تأمل هذه الأشياء ، مادامت محتومة علينا ، أمراً محتملاً على الأقل بأكبر قدر ممكن .

وهكذا ، فجاذبية العرض تمتزج بما فى الشىء المعروض من فظاعة ، ونتيجة ذلك أنه بينما تثير الحقيقة شجننا فإن الوسيلة التى توصلها إلينا تبعث النشوة فى نفوسنا وأن المزج بين هذين الضربين من العواطف لهو الذى تتألف منه تلك النكهة الخاصة وذلك الطعم اللاذع المعين اللذان

تتسم بهما قدرة الشيء على إثارة الشجن . ولكننا نخلط بين الأمور ونفترض أن الجمال يعتمد فى قيمته الجمالية على الموضوعات والمشاعر غير الجميلة لأن هذه الموضوعات غالبًا ما تكون إما مألوفة بحيث لا نأبه لها وإما خطيرة جدًا بحيث تستأثر بالفكر وتستبعد من الذهن كل ما عداها . بينما الحقيقة هى أن هذه التجارب الشريرة لا يمكن أن يبعث تأملها على اللذة إلا حينما تضاف إليها ضروب إيجابية من الجمال .

فحقيقة الأمر هى ألا تناقض (كما يفترض الناس أحيانًا) فى الفن التراجيدى أو الكوميدى ، أو فيما هو جليل . فلسنا نسر بهذه الأشياء لما توحى إلينا به من شرور ، ولكننا نسر بها على الرغم من هذه الشرور . وحينما تتضاءل جاذبية العرض الجميل ، أو حينما يبرز الشر المصور بروزًا من شأنه أن ترجح كفة الألم ، ففى هذه اللحظة ذاتها يتحول الموضوع برمته من موضوع جميل إلى موضوع مرعب ، ويخرج عن نطاق الفن ، ولا يمكن تبريره حينئذ إلا على أساس فوائده العلمية أو الخلقية . ولكنه يتداعى تمامًا من حيث هو قيمة جمالية ، ولا يعود حسنة من الحسنات ؛ وإذا لم يتق الناس شر مؤلفه بأن يهملوه اهمالاً سرعان ما يحيق به كان لابد من معاقبته باعتباره رجلاً شريرًا يضيف إلى أعباء الحياة الفانية . ذلك لأن الموضوعات المحزنة والمضحة والبشعة والفظيعة تظل شرورًا خلقية ما لم تصبح ضروبًا من الخير الجمالى .

وهكذا يتحتم علينا أن ندرس التعويضـات المختلفة الجمالية والفكرية والخلقية التى عن طريقها يمكن للعقل أن يتأمل فى لذة موضوعًا كان من شأنه أن يسبب ألمًا لو صادفته التجـربة قائمًا وحده . حقًا إن هناك وسيلة لتجنب مثل هذه الدراسة . فنستطيع أن نقول إنه لما كانت جميع الإثارات المعتـدلة تبعث على اللذة فـلا غرابة أن نسـر لتصوير الشـر . فالتـجربة لاتصبح شرًا إلا لما تسببـه من ألم ، ولكنها لا تسبب لنا الألم إلا حينما نحس بها إحساسًا حادًا . أما إذا نظرنا إليهـا من بعيد فإنها تصبح تأثيرًا سارًا ، لأنها فى هذه الحال تكون بارزة بحيث تثير اهتمامنا ، وفى الوقت عينه لا تكون حادة إلى درجة تجرح معها مشـاعرنا . فهذا التفسير البسيط مقـبول فى تلك الحالات كلها التى نـصل فيها إلى الأثر الجـمالى بكبت المشاعر الوجدانية فى أنفسنا .

إن لفظة « شر » غالبًا ما تكون مجرد صفة اصطلاحية ، فنستطيع أن نسمى الحريق شـرًا لأنها عادة تتضمن الخـسارة والألم . ولكن إذا حدث أننا لم نكن نهتم بالخسارة والألم لأننا لا نشارك فيـهما واستمتعنا بألسنة اللهب ، ثم لبثنا نزعم أن مـا يمتعنا هو الشر ، كنا عندئذ نسـتخدم لفظة الشر باعتبارها مجرد اصطلاح ، ولا نقصد بها أن تكون رمزًا لقيمة نحس بها . فإننا لا نسـر بالشر وإنما نسر بالإحسـاس الواضح المثير ، وهذا فى ذاته خيـر وإن كان الموضـوع الذى يسببـه حادثة قـد تكون شرًا بالنسـبة للآخرين ، حادثة لا نفكر نحن أبدًا فى نتائجها . وبهذا المعنى نقول إنه

ربما لا يوجد شىء فى الطبيعة بأسرها يخلو من الشر ، أى لا يوجد شىء يخلو من الإضرار بمصلحة من المصالح ، ولا يتضمن ألمًا خفيفًا أو ألمًا ينتهى إليه الأمر فى عالم الأحياء .

ولكن هذا الشر يصبح فى نظرنا كأنه لم يكن ، وذلك فى حالة جهلنا به أو عدم تفكيرنا فيه . فليست ملذات الشرب والتريض أمورًا تراجيدية بالنسبة إلينا لأننا قد نقتل فى أثناء استمتاعنا بها بعض الجراثيم أو نسحق بعض الديدان تحت وطأة أقدامنا . مثل هذه الفعال قد تصبح فى نظر العقل العليم بكل شىء فعالاً تراجيدية لما يجده ذلك العقل من دوافع متضاربة فى علاقاتها ، غير أنه لن ينشأ أى إحساس بالمأساة إلا حينما توجد هذه الدوافع معًا فى نفس العقل . فالطفل الذى يتأمل من البر سفينة تغرق ، دون أن يفهم ما ينطوى عليه ذلك المنظر من كارثة ، لن يجرب إلا إحساسًا بسيطًا باللذة كما لو كان يتأمل لعبة من اللعب . والكثير مما يوصف بأنه اهتمام تراجيدى ليس أكثر من مجرد هذا الإحساس غالبًا . ولو فهم الطفل مغزى الحادث دون أن يكون لديه أى قدر من المشاركة الوجدانية فحينئذ يجرب إحساسًا جماليًا يشبه إحساس الطاغية الذى لا تمنعه فكرة الآلام حوله من الاستمتاع بالموسيقى ، وإذا كان مزاجه قاسيًا عن قصد فقد يضيف إلى متعته الجمالية لذة رؤية آلام الغير (Schadenfreude) . أما ما فى المنظر من رعب وقدرة على إثارة الشجن فلا يراهما إلا من يدرك ويشارك فى الآلام التى يراها .

ولقد تحمل الناس الكثير من التراجيديات التى تدور حول آلام فظيعة متطرفة لأن ما فى تصوير هذه الآلام من فجـاجة ، وما لدى الجمهور من بلادة فى الذوق ، أو لأن هذين الشيئين مـعًا لم يسمحا بظهور اسـتجابة مبنيـة على المشاركة الوجدانيـة الحقيقيـة ، فنحن نبتسم جميعًا حينما نرى « بانش » (Punch) يضرب « چودى » (Judy) على مسرح العرائس . إن طريقة العرض ، لا الموضوع ، هى التى تتألف منهـا التراجيديا . فإن نحن قلدنا موضوع « هاملت » أو « الملك لير » تقليدًا تهكمـيًا فلن ننتج بذلك تراجيديا بل إن هاتين المسرحيتين ليستا « تراجيديتين » فى كل جزء من أجزائهمـا ، وإنما تتهكم كل منهما فى بعض الأحـيان على ذاتها إن جاز التعبير وذلك عن طريق مـا تحتويه من نكات وفطنة وهراء . فحينما نتناول موضوعًا « تراجيديًا » تناولاً قائمـًا على التهكم والسخرية والمبالغة المضحكة فـإننا نحول هذا الموضـوع إلى موضوع مـسلٍّ للجمـهور ، فلن يحس الجمهـور بتلك الأشجان التى سعينا قـاصدين إلى أن نحول بينهم وبين التأثر بها عن طريق إثارة إحساسات مـضادة فى نفوسهم . وقد يثير العمل الذى يسمى عملاً فـنيًا مشاعر غير جماليـة أيضًا عن طريق ما فيه من تحزب سـياسى أو حيـوانية أو فحش وبذاءة . ولكن إذا كـان العمل الفنى يسـتهـدف إثارة انفعالات الشجن الحـقيقية فـلابد من تحريك ما فى المشاهد من قدرة على المشاركة الوجدانية ، إذ لابد من إثارة الانفعال الذى يصفـه العمل فى نفســه . ويجب ألا تكون حدة الإحـسـاس ضئيلة بحيث

لا يشعر المشاهد بصفة الألم فيه ، لأن هذا الإحساس بالألم هو ذاته الذى، حينما يمتزج بالإثارة الجمالية للمنظر ، يضفى على المنظر لونًا تراجيديًا أو صفة الشجن (Pathetic) .

لذلك لا نستطيع أن نقنع بالرأى الذى يقول إن الإثارة تكون مصدر لذة حينما تقل درجتها عن حد معين ومصدر كدر حينما تزيد عن ذلك ، لأن هذا المبدأ لا يعبر عن جوهر المسألة : فنحن يتحتم علينا أن نحس بالشر بوصفه شرًا ، وأن نستغرق إلى حد ما فى تجربة الشخص المتألم ، وإذن فيلزمنا أن نتألم نحن أنفسنا حتى نشعر بجوهر الانفعال التراجيدى . ولابد لهذا الانفعال إذن أن يكون انفعالاً مركبًا ، لابد له أن يتضمن عنصرًا من الألم يقابله عنصر أكبر من اللذة . ولابد أن يوجد فى متعتنا لمسة مميزة من الانكماش والأسف . فإن هذا الصراع والتمزق فى إرادتنا ، وهذا الانجذاب الشغوف بما هو فى جوهره مرعب أو محزن ، هو الذى يخلع على مشاعرنا الكدرة هذه عمقها وحدتها .

٥٧- تأثير الحد الأول فى التعبير اللذيذ عن الشر

ويمكننا أن نجد دليلاً بارزًا على الطبيعة المركبة للآثار التراجيدية فى هذه التجربة البسيطة الآتية : حاول أن تستبعد من أى مسرحية ، ولتكن مسرحية عطيل ، كل ما فى وسيلة عرضها من جاذبية ، واستبق من المأساة فقط مجرد تقرير لفظى لوقائع القصة على نحو ما نجد فى الصحف

كل يوم تقريبًا . إذا فعلت ذلك وجدت أن كل ما فى المسرحية من العظمة التراجيدية والجمال قد فقد تقريبًا . ولا يبقى إلا مثل يائس للبلاهة الإنسانية ، قد يثير رغبة الاستطلاع ولكنه سيدنس بدلاً من أن يطهر العقل الذى يتأمله . لقد قال أحد الشعراء الفرنسيين :

« ليس من شجن مبتذل إلا شجن الروح المبتذلة » .

وإن نقيض هذه الحكمة لا يقل صدقًا عنها . فليس من أسى نبيل إلا فى الذهن النبيل ، لأن النبل هو فى الاستجابة إلى هذا الألم ، وفى الموقف الذى يأخذه الإنسان فى حضرته ، وفى اللغة التى يعبر بها عنه ، وفى الارتباطات التى يحيطه بها ، وفى العواطف والدوافع الرقيقة التى تشع من خلاله . ولا نستطيع أن نرتفع بالمصيبة إلى مستوى التراجيديا ، وأن نؤثر تذكر حياتنا على نسيانها ، إلا إذا نشرنا على التجربة الشريرة هذا الضوء الخلقى كما يصنع الشاعر الذى يحمل فى نفسه هذا الضوء .

وهناك حالات وإن تكن نادرة يَشرُف فيها الناس إبان العاطفة ذاتها ، وذلك حينما لا تكون العاطفة متروكًا حبلها على غاربها بل يكون العقل قد أمسك بزمامها ، وتكون الحقيقة قد هدهدتها ، فحينئذ تكون التجربة ذاتها هى التراجيديا ، ولا نكون بحاجة إلى شاعر يعرضها فيكسبها بعرضه جمالاً ، وذلك لأن المكابد فى هذه الحالة يكون هو ذاته فنانًا شكّل ما قد كابده . ولكن هاتين المرحلتين غالبًا ما تعقب إحداهما

الأخرى : فنحن أولاً نقاسى وبعدئذ نغنى ، ولابد من مضى فترة من الزمن حتى يصبح من الممكن تصوير الانفعال وإخضاعه لذلك الشكل الذى لا يصبح جميلاً بدونه .

وهذا الشكل يستهوينا فى ذاته ، وبدون معونته لا يمكن لأى موضوع أن يصبح شيئًا جماليًا . وكلما زادت التجربة الموصوفة رعبًا زاد الفن الذى يتعين له أن يحولها إلى جمال قوة . ولذلك فالنثر والتعبير الحرفى يسهل تحملهما فى الكوميديا أكثر مما يسهل تحملهما فى التراجيديا ، أما العاطفة المشبوبة والألم العنيف فيتحتم التعبير عنهما فى أكثر الأساليب سموًا ، وإلا فإنهما يجعلاننا نستعيد بالذاكرة درسًا إيضاحيًا نكون قد مررنا به فى علم الباثولوجيا ، كما نستعيد ما كنا قد شممناه عندئذ من رائحة المخدر . فبدلاً من التعبير اللفظى نجد الوزن والقوافى والموسيقى والإشارات غير المتوقعة والخيالات الشاطحة ، لأن هذه الأشياء تمكن العقل الذى تهزه أعمق الموسيقى الكونية من أن يتحمل ويستوعب أعلى النغمات التى لا يمكن احتمالها فى سياق أقل غنى .

ولا غنى عن الموسيقى الحسية للألفاظ ثم لا غنى بصفة أخص عن تأثير الإيقاع ، حينما يبلغ الانفعال هذه الدرجة العالية . ويقول لنا علماء التطور إن الانفعال القوى يعبر عن نفسه على نحو طبيعى فى الإيقاع الموزون . ولكنا لا نحسب هذه الدعوى مستندة إلى المشاهدة التجريبية ؛

كلا ولا نظن أن القـوة التعـبيرية للإيقـاعات يمكن أن تكون من التـحدد بحيث تستطيع أن تحمل معها ارتباطات معينة مما يتصل بالمشاعر المركبة . إلا أن توقف الصوت والحركة واندفاعهمـا ، لهما فى ذاتهما تأثير قوى ، ولا يمكننا أن نجربهما دون أن تستثار انـفعالاتنا العميقة . وهذه الإثارة ، مثلها مثل الموسـيقى العسكرية ، تكسبنا الشجاعة ، وتحدث فـينا ما يشبه نشوة السكر فـتجرفـنا بين مناظر قد تبعث بدونهـا على غثـيان النفس . والتأثير الحقير لوصف العذاب فى لغـة حرفية مفككة سواء فى الكتابة أو فى التمثـيل إنما يثبت مدى ضرورة الصفـة الموسيقية للتـراجيديا ، وهذه حقيقة بينها أرسطو قديمًا . إن ما يضفيه إيقاع الوزن ، حتى ولو كان هذا الوزن من البحر السكندرى [1] الطنان ، ليسمو بالعـاطفة ويوضح تمتماتها فيجعل منها شعراً . فـلا مندوحة للفن من هذه الرحابة والمعقولية ، لأن الفن ليس مجرد مهارة وإنما هو مهارة تخدم الجمال .

٥٨- مزج ضروب التعبير الاخرى بما فى ذلك التعبير عن الحقيقة

ولابد أن نضيف إلى قـيمـة هذه العناصر الحسـية والشكليـة الإيحاء بالأشياء الجمـيلة السعيدة إيحاء موصولاً ، تلك الأشـياء التى لا تطرحها

---

(١) وزن خاص من بحر الأيامب يتألف من اثنى عشر مقطعاً أو ست أقدام ، ولذلك فهو يتميز بالطول . (المترجم)

مأساة مهما بلغت من الأسى . وحتى لو لم نذهب إلى حد أن نجعل المشاهد والعبارات الكوميدية تتخلل الموضوعات المثيرة للشجن (وهى حيلة فجة لأن العبارات الكوميدية ذاتها تحتاج إلى ذلك التطهير الذى قصد بها أن تحققه) فينبغى على الأقل أن نخفف من حدة الموضوع التراجيدى عن طريق الارتباطات السارة . ولذلك ترانا نتخير القصور لمشاهدنا ونجعل أبطالنا من العلية ذوى الجمال والفضيلة ، كما نجعل عواطفهم ومصائرهم موسومة بالنبل . وترانا على وجه الإجمال نضفى على الحياة لونًا من البهاء ، الذى لولاه لفقدت المأساة عمقها وشجنها على السواء - إذ هى تفقد هذا العمق وهذا الشجن حين لا تتهيأ الفرصة لتلك الأشياء النفيسة أن تهوى أمام أبصارنا - وكذلك لولا ذلك البهاء لفقدت المأساة شيئًا من لطاقة سحرها ، لأنه يلفت الأنظار إلى هذه الأشياء النفيسة .

وفى الحقيقة أن من المفاتن الرئيسية للتراجيديات إيحاءها بما كان من الممكن أن تكونه لو لم تكن تراجيديات . فالسعادة التى تشع خلالها والآمال والحب والطموح التى تتألف منها التراجيديات ، كل هذه الأشياء تفتن أفئدتنا وتحظى بعطفنا ، حتى لنزداد رغبة فى أن نشارك الأبطال عذابهم حتى ولو ارددنا عندئذ إحساسًا بآلامهم . ولهذا السبب ترانا ننفر من أية شخصية شريرة توغل فى شرها أو من أى موقف يغلو فى الكف عما يخفف حدته . لأننا فى هذه الحالة لا نجد من التعبير عن الخير ما يكفى لأن يجعلنا نحتمل التعبير عن الشر .

وهناك حالة غـريبة تشذ عن هذه القاعـدة ، وإن كانت توضح على نحو بارز المبدأ الأساسى الذى تقوم عليـه القاعدة . وهذه الحالة هى عندما يصور الفنان لنا شروراً شتى أو ضروبًا مختلفة من الشر بحيث أن الذهن لا يستطيع أن يستحوذ عليه شر واحد . فهناك مشهد فى مسرحية « الملك لير » يهيمن فيـه ما فى العاصفة من رعب على عـذاب أربعة أشخاص : الملك ومضـحـك الملك وادجـار فى شخصـيته الحقـيقية وفى شـخصيـة المجنون . فالتصوير الواضح لعذاب كل من هذه الشـخصيات بما يثيره فى النفس من شـجن ذى طابع مميـز ، يمكن العـقل من أن يـظل متـحـرراً منفصلاً عما يراه ويجبـره على المقارنة والتأمل ، وبذلك يصبح المشهد فى نظره ذا مدلول كلى عام . وحتى هنا فإن الأثر الجميل الذى يخلقه الشاعر لا يخلو من بعض اللمسات الخيرة . فمن الأشـياء التى تـساعد كثيراً على إيجاد هذا الأثر ما فى المضحك من ولاء صامت ، ونبل مشاعر الملك لير حينما يتساءل : « أتشعـر بالبرد ؟ إن جزءاً من نفسى لا يزال فى مقدوره أن يأسف لك » .

إلا أن كل هذه التعـويضات ربما لم يكن لها أى تأثيـر لو لم توجد تلك الصـفة التى تتـحقق فى مـعظم الأشيـاء المفرطة فى الحـزن ، وهى تعويض الصـدق . إن طبيـعتنا العمليـة والفكرية تهتم اهتـمامًا عميـقًا بالحقـيقة . ولذلك فـإن كل ما يصف الواقع يستـهوينا ، لأنه يثيـر فينا اهتمامًا ضروريًا لطبيعتنا . فنحن دائمًا نتوق إلى مـعرفة الحقيقة مهما كان

لها من طعم لا يستساغ . ويرجع ذلك إلى حد ما إلى أن التجربة قد علمتنا جدوى هذا الضرب من الشجاعة الفكرية ، إلا أن السبب الأساسى فى ذلك هو أن الشعور بالجهل والفزع من المجهول يسببان لنا عذابًا لا يضاهيه عذاب الاكتشاف مهما كان هذا الاكتشاف . فإننا بغريزة أولية نحدق النظر فى أى شىء يطرأ على مؤخرة حقل الرؤية المعتم ، وتزداد سرعة انتباهنا إلى هذا الشىء وإمعاننا البصر فيه بزيادة الخطر الذى يهددنا به .

وهذا التعطش المادى إلى الرؤية له امتداده الفكرى . فنحن نشتهى الحقيقة ونجد فى الوصول إليها وسط الصعاب العارضة رضا وسعادة كبرى . وتصوير الشر يوفر لنا هذه السعادة . فنحن نسعى بنهم إلى معرفة هذه الحقيقة سواء كنا نستمع إلى وصف لحادثة شخصية أو ننصت إلى عرض رمزى للتراجيديا الكامنة فى الحياة . وتجعلنا الرغبة فى معرفة الحقيقة نرحب بشغف بأى شىء يصل إلينا تحت اسمها . حقًا إن هذا النوع من التخفيف الذى يوجد فى المعرفة لا يكون فى ذاته لذة جمالية ، فما زالت هناك شروط الجمال الأخرى التى يجب توافرها . إلا أن إشباع هذه الغريزة العقلية الهامة يضمن لنا اهتمامنا بالموضوع التراجيدى عن رضا ، ويدعم من تأثير ما فيه من جمال علينا . فهنا نجد قيمة فكرية على أهبة للتحول إلى قيمة جمالية متى ما ضاع منها طابعها الاستدلالى وانتشرت حول الموضوع بحيث تضفى عليه إحساسًا بالمعنى والسمو .

ويجب أن نضيف إلى ذلك اللذة الخاصة بالتعرف على الأشياء ، وهى إحدى الـلذات الحادة التى نعـرفها ، كـما نضـيف إليه أيضًا اللذة العاطفية التى نجدها فى تأمل أحزاننا الشخصية وفى السمو بها عن طريق تحويلها إلى تلك الأحزان السامية التى تعرض أمامنا . وهنا نجد الحقيقة على نطاق ضيق ، أى التطابق بين الحوادث الخيالية والحوادث التى مررنا بها فى تجربتنا الشخصية . وهذه المطابقة هى أساس تذوق العامة للأعمال التافهة التى لم يتم نضجها والتى تخاطب مرحلة عابرة من الحياة أو الشعور وتختفى باختفائها . إذ تقتصر قيمة هذه الأعمال على كونها منبهات أو مثيرات شخصية ، فلا تصل إلى مستوىْ الجمال . وهى فى ذاتها غالبًا ما تكون قبيحة بقدر ما تفوح بالارتباطات الشخصية ، مثلها فى ذلك مثل مذكرات حب قديم أو ذكريات مباهج الموسم الماضى . ولكن على الرغم من أن مجرد التاريخ أو الاعترافات لا يمكن أن تصبح عملاً فنيًا أبدًا فإن العمل الفنى الذى يستند إلى بعض العوامل التاريخية ، سواء أكان ذلك بمعنى حرفى أم رمزى ، يكتسب هذه القدرة على إثارة اهتمامنا الواضح بالحقيقة . وإن كثيرًا من التراجيديات والهزليات التى قد تبدو لمن تعوزه خبرة هذه الحياة مجرد خيال شاطح يثير الاشمئزاز قد يغتفر لها هذا الشخص بل وقد يفضلها على غيرها حينما يكتشف أنها تصوير لجزء حقيقى من الحياة .

وهكذا ، فالحقيقة ، أو الصدق ، هى الشىء الذى يسوغ وجود القبح . وكثير من الناس الذين غلب عليهم البحث عن الحقيقة والإغراق فى العاطفة بحيث لم يترك لهم مجالاً لتطوير إحساسهم بالجمال يبحثون فى الفن عن هذا التعبير عن الوقائع أو العاطفة بدلاً من أن يبحثوا عن الكشف عن الجمال . وهكذا فهم ينتجون أعمالاً لا قيمة لها فى ذاتها كما يعجبون بهذا النوع من الأعمال ، وهم يستخدمون طرق الفنون الجميلة دون أن يعتبروا العناصر التى تولد أثراً ساراً فى النفس . وهم يخاطبون الاهتمام الأولى apriori الذى من المتوقع أن يكون لدى الناس بالموضوعات أو بالنظريات أو المعانى الخلقية التى يتضمنها عرض الموضوعات . وبدلاً من أن يستخدموا وسائل الإغراء فى الفن بقصد إثارة الحكمة تجدهم يطالبوننا بتذوق الحكمة حتى نتمكن من أن نحتمل عدم توافر الفن فى أعمالهم .

ولا شك أن وسائل الفنون ملك شائع ، وكل امرئ حر فى استخدامها لأغراض جديدة . ولو قدر لهذه الوسائل أن تستخدم الآن فى تسجيل الأفكار العلمية والاعترافات الشخصية فإن ذلك يصبح تطوراً طريفًا فى حضارتنا . ولكن المحاولة لم تحرز أى نجاح حتى الآن ، وليس من المحتمل أن تنجح فى المستقبل . فهناك وسائل أخرى لعرض الحقيقة أكثر بساطة ووضوحًا وإرضاء من الوسائل الفنية . وإن من يدرس التاريخ أو الفلسفة دراسة جدية حقًا لن يقنع أبدًا بنبوءة الشعر الغامضة الجزئية ،

ناهيك بالإيحاءات الصامتة التى تتميز بها الفنون التشكيلية . إنه سيقصد مباشرة المبادئ التى يعجز الفن عن التعبير عنها وإن كان يمكنه أن يتضمنها ، ومتى ما بلغ هذه المبادئ فإنه سينسى الأعمال الفنية إذا لم تكن لها قيمة فى نظره أكثر من مجرد الإيحاء بهذه المبادئ . وستحل المبادئ محل الأشكال ، كما حلت الحروف الأبجدية محل الهيروغليفية .

أما إذا كان الاهتمام الأساسى هو بالجمال حقًا ، وكان الخلط الذى هو وليد ثورة خلقية هو الذى أدى إلى انطماس رؤية المثل الأعلى لحين ، فحينئذ عندما يستعيد العقل سيطرته على العالم ويهضم تجربته الجديدة سيتحرر الخيال من جديد وسيبدع أشكاله عن طريق انسجامه الباطنى تاركًا ذلك العبء الثقيل من الحقائق الأثرية والسيكولوجية والخلقية لأولئك الذين ليست وظيفتهم أن يبعثوا على اللذة . إلا أن ذلك السيل الجارف الفجائى من العلم والعاطفة الذى سبب هذا الخلط الشديد فى عقلية القرن التاسع عشر عن طريق تكديس المعلومات وتحطيم مثلنا العليا ومدركاتنا المتوارثة ، ذلك السيل الجارف قد أدى إلى تطوير الإحساس بقيمة التعبير وحده ، حتى إن الناس كادوا يوحدون بين هذا الإحساس وبين الجمال . ولعل هذه المبالغة وحدها كفيلة بأن تبرهن على أن التعبير عن الحقيقة قد يدخل فى تفاعل القوى الجمالية ويخلع على تصوير الأشياء قيمة لولاها لأصبحت هذه الأشياء تدعو إلى النفور والاشمئزاز .

٥٩- تحرر الذات

لقد عالجنا حتى الآن عناصر التصوير الذى يستثير الشجن Pathetic وهى العناصر التى قد تخفف من حدة الانفعال الذى نحس به عن طريق المشاركة الوجدانية بحيث تجعل منه انفعالاً ساراً . وتتألف هذه العناصر من عوامل الجمال الجوهرية التى توجد فى وسيلة التصوير ومما يصحب التصوير من مظاهر الخير بأنواعه المختلفة ولا سيما مظهر الحقيقة منها . وربما كان المزيج من كل هذه القيم هو كل ما نجده فى الأعمال التى تبعث على الشجن بقدر معتدل ، والتى نحس فيها بنوع من التوازن والتعويض بين الانفعالات المتضاربة . فيمتزج فيها الحزن والجمال ، اليأس والسلوى ، وتتحد جميعًا بحيث تصبح ضربًا من البهجة لها وقعها فى النفس حقًا وإن كانت بهجة سلبية أكثر مما ينبغى ، لا تعبر عن الحالات النفسية التراجيدية التى لها رنين حاد وطابع أكثر سمواً .

وتفسير ذلك يمكن تخمينه مما يلى : أن القدرة على إثارة الشجن Pathetic صفة فى الموضوع الذى هو فى الوقت نفسه موضوع حزين ومحبوب ، صفة نقبلها ونسمح لها بالسريان فى روحنا ، ولكن البطولة Heroic موقف إرادى يصمت أصوات العالم الخارجى ، وطاقة خلقية تنبع من الباطن تجعلها تنتصر على هذه الأصوات . وإذا لم نتمكن إذن عن طريق تحليل الموضوع من اكتشاف أى صفة فيه تجعله موضوعًا جليلاً ساميًا فيجب علينا ألا نعجب لذلك . بل يلزمنا أن نتذكر أن الموضوع

دائمًا ليس إلا جزءًا من وعينا ، جزءًا يتحقق فيه من التماسك والوضوح ما يكفى لتعرفنا عليه كجزء دائم نبرزه إلى العالم الخارجى . ولكن الوعى يظل دائمًا كلاً واحدًا على الرغم من تنوعات محتوياته ، وليس الموضوع مستقلاً فى الحقيقة ، وإنما هو فى علاقة دائمة مع بقية العقل الذى يسبح فى وسطه كما تسبح الفقاعة على سطح الماء الداكن .

ويرجع التأثير الجمالى للموضوعات دائمًا إلى القيمة الانفعالية الكلية للوعى الذى توجد فيه . ونحن لا نعزو هذه القيمة الجمالية إلى الموضوع إلا عن طريق الإسقاط أو الإبراز إلى العالم الخارجى الذى هو أساس موضوعية الجمال الظاهرة . وقد تكون هذه القيمة أحيانًا كامنة فى العملية التى عن طريقها ندرك الموضوع ، وحينئذ يتكون لدينا الجمال الحسى والشكلى . وفى أحيان أخرى قد ترجع القيمة إلى بداية تكون أفكار أو تصورات أخرى يثيرها إدراك هذا الموضوع ، وحينئذ يتكون لدينا جمال التعبير . إلا أنه من بين الأفكار التى ترتبط بكل موضوع توجد فكرة أكثر من غيرها شمولاً وغموضًا وقوة ، ألا وهى فكرة الذات ولن نستطيع أن نحصر الدوافع والمبادئ والطاقات التى نقصدها بهذه اللفظة . حقًا إن هذه الدوافع والمبادئ والطاقات لا يوجد حد فاصل بينها ، وإنما هى يتلاشى بعضها فى البعض الآخر دائمًا ، وكون الذات شيئًا معينًا ، أو كل شىء ، أو لا شىء ، يعتمد على تلك الناحية منها التى نثبتها أمامنا لفترة وجيزة ، ولا سيما على الموضوع المحدد الذى نقابل بينها وبينه .

وإن ميزة الجمال الجوهرية أنه يركب دوافع الذات المتباينة ويوحدها ويركزها بحيث يعلقها على صورة واحدة وبذلك ينتشر السلام فى هذه المملكة المضطربة . وإن أساس المتعة الجمالية والمدلولات الصوفية للجمال هو فى تجربة لحظات الانسجام هذه . إلا أن هناك طريقتين للوصول إلى هذا الانسجام دائمًا : أولاهما توحيد جميع العناصر المعطاة ، والثانية هى طرد واستبعاد جميع العناصر التى ترفض التوحيد . والوحدة عن طريق الجمع والشمول هى التى تعطينا الجمال The beautiful ، أما الوحدة عن طريق الاستبعاد والمعارضة والعزل فهى التى تعطينا الجلال The sublime وكلتاهما لذة بلا شك ، ولكن لذة الجمال لذة دافئة سلبية عامة بينما لذة الجلال لذة باردة حادة طاغية . واللذة الأولى توحد بيننا وبين العالم على حين أن اللذة الثانية تسمو بنا على العالم .

ولا يتعذر علينا أن نفهم كيف أن التعبير عن الشر فى الموضوع قد يصبح أحيانًا مناسبة تولد فى الروح استجابة البطولة . ففى المكان الأول نجد أنه فى هذه الحال يمكن الإحساس بالشر ، بينما شعورنا بأن هذا الشر على الرغم من كونه عظيمًا فى ذاته لا يستطيع أن يمسنا قد يوقظ فينا بدرجة غير عادية وعينا بسلامتنا . وهذا هو الجلال الذى يصفه لوكريشوس بأنه « عذب » فى تلك الأبيات الشهيرة التى يحلله فيها تحليلاً صادقًا . إننا لا نسر لأن شخصًا غيرنا هو الذى يتألم نتيجة للشر وإنما نسر لأننا فى الوقت الذى ندرك فيه الشر على أنه شر ندرك أيضًا أننا فى

مأمن منه . ولنأخذ مثلاً يوضح هذا المبدأ كثيراً . إن رؤية مركب يغرق من البر لا تتركنا جامدين تمامًا وإنما تحرك مشاعرنا : فنحن نتألم بل ونساعد إن كان فى مقدورنا المساعدة . وكذلك لابد أن يحزن الفيلسوف منظر العالم الذى يحيد عما يراه صوابًا ، بل إنه يود لو تمكن من أن ينزل من مدينة حكمته وعالم تأملاته ليعلم الناس كيف يعيشون . إلا أن هذه الفعال التى تقوم على المشاركة الوجدانية سرعان ما يشلها اليأس من النجاح ، وإن استحالة الفعل لشرط من الشروط الأساسية للجلال . فلو تمكنا من أن نعد النجوم لما بكينا أمامها ، ومادمنا نعتقد أن فى مقدورنا تغيير « دراما » التاريخ وتغيير « دراما » حيواتنا فإنه لا يصيبنا أى فزع من مصيرنا . ولكن حينما يكون الشر حتميًا وحينما تكون حياتنا قد عشناها فإن الروح القوية هى التى يكون فى مقدورها أن تقف بجلال كالمتفرج كما لو كانت تنتمى إلى عالم آخر لتستعرض الأحداث والتقلبات فى هذا العالم .

وكلما كانت التراجيديا التى يستطيع الإنسان أن يستعرضها بهدوء وثيقة الصلة بذاته ازداد هذا الهدوء جلالاً ، وازدادت قدسية النشوة التى تصحب احتفاظه بهذا الهدوء . إذ كلما زادت قدرتنا على نزع ثياب الحياة العارضة عن ذواتنا زادت الروح التى تتبقى بعد ذلك بساطة وظهرت عارية ، سامية موحدة وبالتالى كانت النشوة التى تجربها خالصة . ذلك

لأنه لا يكاد يتبقى فى نفوسنا إلا ذلك الجوهر الفكرى الذى نعته كثير من كبار الفلاسفة بالخلود والقدسية .

وقد يعيننا هذا المثل الوحيد على تثبيت هذه المبادئ فى الذهن . حينما يكتشف عطيل غلطته القاتلة ويقرر أن يقضى على حياته يتوقف عن التأوه برهة ليخاطب سفراء البندقية بهذه الألفاظ :

« اذكرونى بحقيقتى : فلا ترفقوا بى ولا تسيئوا إلىّ فى وصفكم . وحينما تروون قصتى كما هى ينبغى لكم أن تصفوا حال رجل عاشق لم يعشق بتعقل وإنما جاوز الحد فى حبه . رجل لا تسهل إثارة غيرته ، إلا أنه متى ما تمكنت منه الغيرة اضطربت نفسه إلى أبعد حد . رجل يشبه ذلك الهندى الغفل الذى ضيعت يده لؤلؤة نفيسة تفوق قبيلته بأسرها قدراً وثمناً . رجل ليس من شيمته البكاء ، ولكنه ذرف دموعاً غزاراً كما تنضح الأشجار صمغها الشافى فى جزيرة العرب . اذكروا عنى هذه الأشياء ، واذكروا أيضاً أننى كنت ذات مرة فى حلب ورأيت رجلاً تركياً شريراً معمماً يضرب أحد أهالى البندقية ويهين الدولة ، فأمسكت بعنق ذلك الكلب المختون وضربته . . هكذا » .

هناك من النقاد من لا يعتقد أن هذه الإشارات ولغة المجاز والتأملات الشاردة تعبر تعبيراً طبيعياً عن حالة شخص عزم على الانتحار . فقد كان يجب على هذا الرجل كما يقولون أن يلفظ ببعض العبارات المفككة ، ثم يمضى مباشرة إلى قتل نفسه دون هذا العجيج اللفظى واللغة الخطابية

المتفخة ، كما يفعل الأزواج الغيورون الذين نقرأ عنهم فى الصحف اليومية . ولكن تقاليد المسرح التراجيدى أصلح للصدق السيكولوجى من تقاليد الحياة الواقعية . فنحن إن صدقنا الخيال (ومعيار الصلاحية كما رأينا هو فى الخيال) فهذا هو الإحساس الذى يحتمل أن يكون عطيل قد أحس به . ولو حدث أنه لم يعبر عنه لما كان ذلك لعدم تحقق هذه الأفكار المعقدة وهذه الفصاحة التى وضعها الشاعر على لسانه ، وإنما كان السبب فى ذلك وجود عقبات خارجية تحول دون التعبير عنه . فالعاطفة الصاخبة بطبيعتها تتسم بالتعقيد والفصاحة . فالحب يجعل منا شعراء ، واقتراب الموت يجب أن يجعل منا فلاسفة . فحينما يعلم المرء أن حياته قد انتهت فإنه يستطيع أن يستعرضها من وجهة نظر كلية عامة . فلم يعد لديه ما يعيش من أجله ، ولكن إذا ظل عقله محتفظًا بطاقته فإنه لا يزال يرغب فى الحياة . ولما كان مفصومًا عن طموحه الشخصى فإنه سيعزو إلى ذاته ضربًا من الخلود المشترك وذلك عن طريق التوحيد بين ذاته وبين ما هو أبدى . إنه يتحدث عن ذاته كما هو ، أو بالأحرى ، كما كان . فهو يلخص ذاته ويشير إلى ما قام بفعله فى حياته . إنه يقول : هكذا كنت ، وهكذا فعلت .

وهذه النظرة الشاملة غير المتحيزة ، وهذه العملية التى نركب فيها التجربة ونحولها إلى موضوع ، يتألف منهما تحرر الروح وجوهر الجلال . وكون البطل يصل إلى هذه التجربة فى النهاية يعزينا كما يعزيه

على مصـائبه الكريهـة ؛ فتظهر مـشاعر الشـفقـة والخوف أو الرعب فى نفوسنا حقًا ، ونترك المسرحيـة ونحن نعرف أنه مهما كانت الشبكة التى شعرنا بوقـوعنا فيها من التعقـيد فإن هناك تحرراً بعدها وسـلامًا فى نهاية الأمر .

٦٠- الجلال امر مستقل عن التعبير عن الشر

إن العلاقـة بين التصور الواضح للـشرور الكبرى وبين تأكـيد الروح لذاتها الذى يولد انفعال الجـلال علاقة طبيعية حـتى إننا غالبًا ما نظن أن الجـلال يعـتـمد عـلى ذلك الخـوف أو الرعب الذى تولده هذه الشـرور المتـصورة . حـقًـا لابد لهذا الرعب ، علـى هذا الافتـراض ، أن يكبت ويسيطر عليه ، وإلا أصبحت لدينا عاطفة حادة جداً بحيث يتعذر تجسيدها فى موضوع خـارجى ، وفى هذه الحال لا يظهر الجلال صفة جـمالية فى الأشيـاء وإنما يظل مجرد حالة عـاطفية فى الذات . غـير أن هذا الرعب المسيطر عليه والذى يتحول إلى موضـوع هو ما يعتبره معظم الناس جوهر الجلال . ويبدو أن أرسطو ذاته يؤيد هذا التعريف لـلجلال . ولكننا نجد هنا خلطًا بين العلة الـعادية للجـلال والجلال ذاته . إن الإيحـاء بالرعب يجعلنا ننكمش فى ذواتنا ، ثم لا نلبـث أن نشـعـر بأننـا فى أمان أو أن لا شىء سيؤثر فينا فيولد هذا فينا حركة عكسية فنشعر بالانفصال والتحرر وهو الشعور الذى يتألف منه الجلال فى الحقيقة .

إن الأفكار والفعـال هى وحدها التى تتصف بالجلال ، أمـا الأشياء المرئية فـلا تصبح جليلة إلا عن طريق التمـثيل والإيحاء حـينما تولد فى النفس انفعالاً خلقيًا معينًا ، فى حين أن الجمال ينتمى إلى الأشياء المرئية وحدها ولا يمكن نسبته إلى الحقـائق الخلقية إلا عن طريق المجاز . فالذى نحوله إلى موضوع فى الجمال هو إحساس ، بينما فى حالة الجلال نجد أن الفعل هو الذى نحوله إلى موضوع . ولابد أن يكون هذا الفعل ساراً وإلا لكان الجلال صفة سيئة لا نود أن نقـابلها فى العالم . إن النشوة السامية التى تصاحب تأكيد الذات أمام عالم لا يمكن السـيطرة عليه هى لذة عميقة تامة بحيث إنها توفر لنا عنصر القيـمة السامى الذى كنا نبحث عنه حينما حاولنا أن نفهم كيف يبعث التعـبير عن الألم على اللذة أحيانًا . حقًا إن هذا التعـبير يمكن أن يكون سـاراً وليس ذلك لأنه سار فى ذاته وإنما لأنه توازنه وتلغيـه للذّات إيجابيـة ، ولا سيمـا لـذة الابتعاد والتسامى الـنهائية هذه . وإذا كان التـعبيـر عن الشر ضروريًـا للجلال فإنه ضـرورى فقط باعتباره شرطًا لهذه الاستجابة الخلقية .

إن انتباهنا عادة تسـتغرقه الأشياء أكثر ممـا ينبغى ، ولا نركز أنفسنا على ذواتنا وإرادتنا الجوهرية بالقدر الكافى ، فلا نرى ما فى المناظر السارة من جلال . لذلك تدعونا وتغرينا عوامل كثيرة بأن نبنى علاقة بيننا وبين هذه الموضوعـات الخارجية الخيـرة ، وأقصى ما تبلغ إليه سـعادتنا هو فى فهم هذه الموضوعـات والاستمتاع بها على نحو كـامل . وهذه هى وظيفة

الفن والحب ، وعلامة تحقيق هذه الوظيفة إلى حد ما هى إدراكنا للجمال . ولكن حينما يعترض شيء سبيلنا ونحن نحاول أن نصل إلى الفهم والوحدة ، وحينما نقابل شراً جسيمًا أو قوة معادية لا يمكن التوفيق بينها ، حينئذ نضطر إلى البحث عن السعادة من الطريق الأقصر البطولى . وحينئذ ندرك أن الذى يعترض طريقنا أشياء غريبة علينا إلى درجة تدعو إلى اليأس ، فنوطد عزمنا ونحفز قوانا لمواجهتها . وهكذا نحس لأول مرة بإمكان انفصالنا عن عالمنا ، وبثباتنا المجرد . ومع هذا الإحساس يخلق الجلال .

ومع أن تجربة الشر هى الوسيلة العادية للوصول إلى هذا الموقف العقلى ، ومع أننا عادة لا نصبح فلاسفة إلا بعد أن نيأس من السعادة الغريزية ، فليس هناك ما يجعل الوصول إلى تجربة الانفصال هذه عن طريق وسائل أخرى عملاً مستحيلاً . فالشيء ذو الحجم الهائل لا يقل جلالاً عن الشيء المرعب . ومجرد لا نهائية الموضوعية ، مثلها مثل طبيعته العدائية ، يمكن أن تولد نفس الأثر فى أن تجعل العقل ينطوى على ذاته . فاللانهائية مثلها مثل العداوة تبعدنا عن الأشياء وتجعلنا نشعر باستقلالنا . ورؤية أشياء عديدة فى الوقت نفسه والإحساس بأشياء لا حصر لها تجتذبنا معًا ، تولد توازنًا وعدم تأثر لا يقل عن التوازن الذي يولده استبعاد هذه الأشياء جميعًا . وإذا كنا نستطيع أن نطلق على تحرر الذات عن طريق الوعى بالشر اسم الجلال الرواقى فنستطيع أيضًا أن نقرر

أن هناك جلالا أبيقوريًا ، يتألف من التحرر عن طريق التوازن . وعلى هذا النحو يصبح كل استعراض لمساحة واسعة جليلاً . فمع أن التفاصيل الدقيقة قد تكون جميلة ، ومع أننا قد نستجيب استجابة عاطفية إلى كل منها ، ونعتقد أننا نشتهى كل نوع من أنواع اللذة ، وننزع إلى كل ضرب من ضروب الحياة النشيطة التلقائية إلا أننا متى ما تكشفت لنا فجأة أعداد لا متناهية من مثل هذه التفاصيل واللذات نجد أن الإرادة يصيبها الشلل فى الحال ، وأن الصدر يكاد يختنق . فليس من الممكن أن نشتهى كل شىء فى الوقت نفسه ، وحينما يقدم إلينا كل شىء نوافق عليه يستحيل أن نختار كل شىء . وفى هذه الحالة من الحيرة والتردد يسمو العقل إلى آفاق عليا فى حالة صافية من الخير لا يشوبها أى انفعال .

وهذا هو الموقف الذى تأخذه كل العقول التى خلعت عليها اهتماماتها الواسعة والسنون الطويلة اتزانًا وسموًا . والطابع الكهنوتى للمسنين مصدره هذه المشاركة الوجدانية الهادئة الخالصة من التحيز . فالرجال الكهول المتعجلون الذين تملؤهم العاطفة والانفعالات الثائرة يبدون لنا حمقى لأننا ندرك أن تجاربهم لم تخلف أثرًا فى أذهانهم يكفى لأن يجعلهم ينظرون إلى الموضوعات التى تعرض أمامهم فى الحاضر نظرة تكيفها ذكرياتهم لما رأوه فى الماضى من موضوعات أخرى . ولا نستطيع أن نبجل رجلاً لا ينفصل عنده التذوق والتقييم من الرغبة أو الشهوة . ولا يلزم أن يأتى هذا السمو وهذا الانفصال نتيجة لخيبة أمل كبرى ، وإنما

يكون فى أبدع صوره وأعذبها حينما يكون ثمرة تدريجية لكثير من العواطف والمحبة امتزجت وتلطفت واتخذت شكل التقوى الطبيعية . وفى الواقع أننا لا نستطيع أن نصوغ فكرتنا عن الله على أى منوال غير هذا المنوال .

فحينما يحاول الذين يؤمنون بوحدة الوجود أن يتصوروا جميع أجزاء الطبيعة على أنها تكون كلاً واحدًا يحتويها جميعًا ، وفى الوقت عينه يظل محتفظًا بالوحدة المطلقة ، فإنهم سرعان ما يجدون أنفسهم ينكرون وجود العالم الذى يحاولون تأليهه ؛ فلكى تتحول الطبيعة إلى تلك الوحدة التى يتصورها عقل عليم بكل شىء لا تظل الطبيعة كما هى ، وإنما تصبح شيئًا بسيطًا مستحيلاً هو نقيض العالم الحقيقى تمامًا . وهذا التناقض يتضمن تحرر العقل الإلهى من الطبيعة ووجوده ذاتًا واعية بنفسها . إن محاولة الوصول إلى نظرة شاملة تحيل الأشياء إلى وحدة ، ولكن هذه الوحدة تعارض الظواهر الكثيرة التى تتعداها والتى ترفضها باعتبارها لا تحتوى وجودًا حقيقيًا .

وهذا الهدم للطبيعة، الذى غالبًا ما كرره الميتافيزيقيون منذ بارمنيدس (وإن كانت الطبيعة مازالت ماثلة رغم ذلك) إنما هو المقابل النظرى والأقنومى لما يحدث فى ضمير كل رجل حينما تسمو به تجربته الشاملة إلى مستوى الفكر والتجريد . إن الإحساس بالجلال إحساس صوفى فى جوهره وهو السمو على الإدراك المميز من أجل الوحدة والحجم . وهكذا

ففى الميدان الخلقى نجد أن العواطف والانفعالات يلغى بعضها بعضًا فى صدر الرجل الواحد الذى يشملها جميعًا ، بحيث تهدأ جميعًا فى نهاية الأمر تحت تأثير النظرة العامة التى تشملها . وهذه هى الوسيلة الأبيقورية لتحقيق الانفصال والكمال ؛ فهى تؤدى عن طريق القبول المنهجى للغريزة إلى نفس الهدف الذى يصل إليه الرواقى والرجل الزاهد عن طريق الرفض المنهجى للغريزة . وهكذا يصبح من الممكن أن يصل الإنسان إلى تحرر الذات الذى يتألف منه الجلال حتى عندما لا يشتمل الموضوع على أى تعبير عن الشر .

وتؤيد هذه النتيجة ذلك الجزء من تعريفنا للجمال الذى يقول إن القيم التى يحتويها جميعًا قيم إيجابية . وكان ينبغى لنا أن نغير من هذا التعريف لو تبين لنا أن الجلال يعتمد فى تأثيره على الإيحاء بالشر . ولكن الجلال ليس هو القبح كما قد نعتقد حينما نقرأ بعض أوصاف هذا الجلال ، إن الجلال هو أقصى درجات الجمال التى يوجد فيها الجمال نشوة فى النفس . إنه لذة التأمل حينما تصل إلى درجة من الحدة تبدأ عندها فى فقدان موضوعيتها ، بحيث يتضح أنها ، كما هى فى جوهرها دائمًا ، عاطفة باطنة فى الروح . فبينما نجد فى الجمال كمال الحياة عن طريق نزولنا وانغماسنا فى الموضوع ، نجد فى الجلال كمالاً أصفى وألصق بنا عن طريق تحدينا للموضوع تحديًا كاملاً . فاتساع أفق رؤيتنا فجأة ، والهروب الفجائى من مواضع اهتمامنا العادية ، وتوحيدنا بين

ذواتنا وبين شيء ثابت يسمو على البشر ، شيء أكثر تجريداً من شخصياتنا المتغيرة ، كل هذه المشاعر تحملنا بعيداً عن الموضوعات التى لا تتميز خطوطها أمامنا ، وتسمو بنا إلى حالة شبيهة بالنشوة .

ويبدو أننا لا نصيب الحقيقة فى تلك الأمثلة الشائعة التى نتمثل بها للجلال حينما نتحدث عن الكتلة الهائلة أو قوة الموضوعات وصمودها أو مظهرها المخيف كما لو كانت هذه الموضوعات تستثيرنا بسبب إحساسنا بالخطر فيها . فالإيحاء بالخطر على نفوسنا يولد بعض الخوف ، أى أنه يولد عاطفة عملية ، ولو حدث صدفة أن تحول هذا الإحساس إلى موضوع وأصبح إحساسًا جماليًا ، فإن ذلك يجعل الموضوع كريهًا منفراً فحسب مثل الجثة المشوهة . ولكن الموضوع لا يكون جليلاً إلا حينما ننسى خطرنا ونهرب كلية من أنفسنا ، كما لو كنا نعيش فى الموضوع ذاته ونستمد طاقتنا من محاكاته فنقول كما قال الشاعر : (مخاطبًا الريح العاتية) : « أيها الشيء العنيف ، لتكن أنا » . وهذا الانتقال إلى الموضوع بحيث نعيش حياة هذا الموضوع هو فى الحقيقة من مميزات كل تأمل كامل . ولكننا حينما نسمو على ذواتنا الشخصية ، أثناء ترجمتنا لأنفسنا إلى هذا الموضوع ونلعب دوراً أسمى منها ونحس بالنشاط والحيوية اللذين تجلبهما حياة أكثر حرية وأقل تقيداً من حياتنا ، حينئذ تصبح تجربتنا هى تجربة الجلال . ولا يأتى الانفعال هنا من الموقف الذى نتأمله وإنما من القوى التى نتصورها فنحن لا نتمكن من التعاطف مع

البحارة الذين يصارعون الموت لأننا نتعاطف أكثر مما ينبغى مع الرياح والأمواج . وقد يتسع نطاق هذه القسوة الصوفية بحيث يشمل أنفسنا ذاتها ، فقد نحس بانجذاب غريب نحو القوى الكونية التى تكتسحنا بحيث إننا نستمد لذة وحشية من فكرة دمارنا نحن . وقد نتمكن من التوحيد بين أنفسنا وبين جوهر الحقيقة المجرد تمامًا وحينما نسمو إلى هذا الارتفاع الشاهق نحتقر الحوادث الإنسانية التى تتصل بطبيعتنا . فنقول : « أيها الرب ، إننى سأثق بك حتى حينما تقتلنى » . إذ يختفى الإحساس بالعذاب هنا فى الإحساس بالحياة ويطغى الخيال على العقل .

٦١- الكوميدى

ويحدث شىء مثل ذلك فى الحالات الأخرى التى يبدو فيها أن القيمة الجمالية تنشأ عن الإيحاءات بالشر ، وهى الحالات الكوميدية وحالات الأمساخ (Grotesque) إلا أن ما يصيب مشاركاتنا الوجدانية فى هذه الحالات لا يتناول منها إلا بعضها ، فترانا لا نتحول عن ذواتنا إلا بما يجعلنا أدنى أنفسًا مما كنا ؛ على أن ذلك الجانب من إنسانيتنا وهى فى حالة اكتمالها ، أقول إن ذلك الجانب الذى لم يستوعب فى عملية التحول ، يظل على أهبة ليعارض ما يطوف بخيالنا من سخف فكمال الكوميديا فى أنها تغرينا بالتجوال فى مسلك فرعى من مسالك الخيال وسط مناظر غير مستحيلة فى جوهرها وإن كنا لا نتصرف فى الواقع على

غرارها بسبب ظروف حياتنا الثابتة . فإذا كانت الصورة سارة استبحنا لأنفسنا أن نحلم بأنها حقيقية ، وننسى علاقاتها (بما يجاورها) ونمنع العين من التجوال خارج إطار المسرح أو أن نجاوز مواضعات الخيال . فننغمس فى أوهام تزيد من عمق إحساسنا بما فى الأشياء من طبيعة سارة .

إلى هنا وليس فى الكوميديا ما يبعث على النشوة - فيما نظن - سوى اللحظة التى تنتهى فيها . ولكن الخيال ، مثله مثل كل انحراف عن الواقع وكل تجريد ، هو بالضرورة غير ثابت ، ولا تقتصر يقظتنا منه على اللحظة التى ينتهى فيها فحسب ؛ ففى شتى الحالات التى نكون فيها إزاء انتحال أو إزاء انحراف عن الحق ترانا نقع على متناقضات مفاجئة وناصعة الوضوح ، كما نقع على تغيرات فى المنظر وتحولات فى الإدراك الباطنى تهز الخيال وتنبهه على نحو بالغ . ولقد سبق أن تحدثنا عن أحد هذه التغيرات ، وهو الذى يحدث حينما تتلاشى فجأة عاداتنا الفكرية المألوفة فنسمو إلى مرتبة التأمل الصوفى وملؤنا إحساس بالجلال . أما إذا ارتد التحول إلى عالم الواقع والإدراك الفطرى ، متنقلاً من إحدى حالات الخيال فحينئذ تنفعل انفعالاً مختلفًا تمامًا ، فنحس بالخداع أو الترويح عن النفس أو الخجل أو التسلية طبقًا لمقدار تعاطفنا مع الموقف الذى نضحى به أو الذى نصل إليه .

إن حياة الخيال هى فى تفكك الصور العقلية ثم إعادة بنائها فى صور جديدة . وهذه عملية روحية . عملية ميلاد وموت ، عملية تغذية وانسال . فترى أعنف الانفعالات يصاحب هذه التغيرات ، ويختلف اختلافًا لا حصر له باختلاف هذه التغيرات . وجميع الصفات التى يتميز بها الكلام كالفطنة والفصاحة والاتساق ، والتناقض ، كلها عبارة عن مشاعر تطرأ على هذه العملية وتتضمنها أفكارنا فى تجاورها ثم فى تناقضها ثم فى فض ما بينها من تناقض . ولا شك أن هذه الأشياء سترتد فى نهاية الأمر إلى تعليل يفسرها بحوادث المخ ، إلا أننا لا نزال نقتصر على مجرد الألفاظ فى وصفها وفى تصنيفها فلا مناص من أن يجىء وصفنا وتصنيفنا اللفظيان أمرًا جزافًا إلى حد ما .

ولعل أبرز العناوين التى تصنف التأثيرات الكوميدية تحتها هى عدم التناسب والحطة . إلا أنه من الواضح أن الجوهر المنطقى لعدم التناسب أو الحطة لا يؤلف الأثر الكوميدى ، وإلا لكان التناقض والتدهور من الأشياء التى تبعث على التسلية دائمًا . إن التسلية شىء فيزيقى على نحو أكثر مباشرة . فقد نجد تسلية فى شىء لا تدخل فيه فكرة على الإطلاق كما هى الحال عندما يدغدغنا أحد ، أو عندما نضحك لضحك غيرنا حين تنتقل عدوى الضحك إلينا فنقلد حركاتهم . وقد نجد تسلية فى مجرد تكرار شىء لم يكن مسليًا فى بادئ الأمر . ولذلك فلابد أن تكون هناك إثارة عصبية يعتمد عليها الشعور بالتسلية اعتمادًا مباشرًا ، وإن كانت هذه

الإثارة فى أغلب الأحيان تحدث فى الوقت نفسه الذى يتم فيه التحول الفجائى إلى صورة غير مناسبة أو منحطة . ولا نستطيع أن نفترض أن هذه الإثارة الفكرية أو التصويرية المعينة تختلف تمام الاختلاف عن غيرها من الإثارات . فغالبًا ما يصعب التمييز بين سرعة البديهة أو الفطنة Wit وبين الذكاء Brilliancy كما يصعب التمييز بين الفكاهة Humour والشجن Pathos لذلك علينا أن نقنع بهذا القول الغامض ، وهو أن عملية التصور تتضمن مشاعر مختلفة بالحركة والعلاقة ، مشاعر قابلة للتدرج الذى لا حصر له وللتعقيد الذى لا ينتهى ، تتفاوت من الجلال إلى الملل ومن الشجن إلى المرح الذى لا نستطيع أن نسيطر عليه .

ويبدو أن بعض الحالات الكوميدية الفجة الواضحة لا تتألف من أكثر من مجرد صدمة الدهشة ؛ فالتلاعب بالألفاظ يطرأ فجأة من موضع لا نعلمه ويظهر وسط أفكارنا العادية الجدية . وعادة ما نسر لقطعه حبل أفكارنا لحيويته ، ولما فيه من طابع عشوائى . فالحمق أحيانًا عذب كما يقول الشاعر اللاتينى dulce est desipere in loco . غير أن أولئك الذين تجبرهم الظروف على احتمال عشرة هؤلاء الذين آفتهم الإضحاك يعرفون كيف يصبح هذا الضرب من البراعة شيئًا لا يحتمل ؛ فهو فى ذاته يتصف بشىء من الابتذال ، ولربما كان مصدر ذلك أن سلسلة أفكارنا التى نسر لقطعها بمثل هذا الهراء الدخيل لا يمكن أن تكون أفكارًا طريفة فى ذاتها . ونجد نفس الإحساس الخفى بالاشمئزاز يمتزج بالمفاجآت المسلية

الأخرى ، كما هى الحال مثلاً عندما يتزلق أحد الشخصيات البارزة الوقورة فيقع على الأرض ، أو عندما ينزع أحدهم عن نفسه ما تنكر به ، أو عندما يذكر بعضهم تلك الأشياء التى تقضى التقاليد بعدم ذكرها . حقًا إن الجدة والحرية فى هذه الأشياء تسرنا ، ولكن الصدمة غالبًا ما تبقى بعد انقضاء اللذة وحينئذ نود لو كان الذى أثر فى نفوسنا شيئًا آخر يخلو من هذا الابتذال . كذلك نشعر بنفس الإحساس فى تلك الأقاصيص والحكايات المبالغ فيها ، والتى تدغدغ الخيال بغلوها وتطرفها وبما يبدو فيها من محاكاة للواقع رغم استحالتها ، إذ أننا بعد أن تنقضى لذتنا بها نحس بما فيها من حمق .

وسيتضح السبب فى ذلك حينما نقف برهة لنحلل الموقف . إن لدينا مجالاً من الذوق العام والحقيقة اليومية الخالية من الشعر والخيال ، وتؤثر على هذا المجال فجأة فكرة غير متوقعة . إلا أن هذه الفكرة عشواء عديمة الجدوى . وتزيف هذه الحادثة الكوميدية من طبيعة ما نراه ، فتبدأ فى توليد علاقة من الشبه بين الحادثة وبين هذا المجال فى الذهن وفى خلق إيحاء بشىء لا يمكن تنفيذه . وبالإجمال نجد أنفسنا أمام تناقض مضحك ، وبما أن الإنسان حيوان عاقل ، فإنه لا يسر بالتناقض أكثر مما يسر بالجوع أو البرد . حقًا إنه ليحتمل بعض الجوع أو البرد راضيًا إن كافأته على ذلك بطعام دافئ وافر . وعلى نفس المنوال تجده يلهو بضروب الهراء من أجل الضحك والصحبة الطيبة ودغدغة خياله بما يشبه كاريكاتور

الفكر . إلا أن شكه فى قيمة ما يفعله لا يزال ماثلاً فى ذهنه ، ولذلك فلا تكون اللذة التى يشعر بها كاملة أبداً . لقد كان يستطيع أن يصل إلى نفس هذه الدرجة من اللذة والاستثارة بدون أى تزييف ، كما أنه من الممكن أن يستجم المرء ويستريح بعد مجهود سار أسرع مما يفعل بعد مجهود مؤلم .

إن المزاح خير طالما لا يفسد ما هو أفضل منه . وإن أفضل مكان للمزاح حينما يأتى وسط ما هو مضحك بالفعل ، فحينئذ نحصل على نشاط المخيلة بدون الإحساس بالتفاهة . فنحن نسر لأشياء يفوه بها المضحك ولا نسر لها حينما ترد على لسان الرجل المهذب ، وهذه حقيقة تثبت أنه لا توجد علاقة كبيرة بين عدم التناسب والحطة وبين ما نجد فى الشيء الكوميدى من لذة . بل إن هناك تناسبًا ومنهجًا حتى فى المزاح فى الواقع : فالحطة وعدم التناسب تضايقاننا حتى فى المزاح ، كما هو شأنهما دائمًا . وقد تكون الصدمة التى تأتى بها الحطة أو عدم التناسب مناسبة للذة لاحقة ، وذلك عن طريق جذب انتباهنا أو إثارة مشاعرنا كمشاعر الاحتقار أو القسوة أو الرضا عن الذات (فهناك الكثير من الشر فى شغفنا بالمزاح) ، ولكن الحطة وعدم التناسب فى ذاتهما يظلان دائمًا مصدر كدر . وإن ما نشعر به من لذة إنما يأتى مما فى الموضوع المتخيل من حركة باطنة معقولة ، ولا يأتى من تناقضه مع أى شيء آخر . وهناك العديد من العوالم المقلوبة ظهراً على عقب التى يمكن تخيلها والتى

نجد لذة فى دخولهـا أحيانًا ، فنسر لإثارة قوانا العـقلية ولتنبيههـا ، كما نسر لأخذ هيئة مختلفة أو للاستماع إلى أغنية جديدة علينا .

وليس الهراء أو عـدم المعقوليـة خيرًا إلا لكون الذوق العام مـحدود المجال . فالعقل ليس إلا مجرد تقليد مـتواضع عليه انتقاه الإنسان من بين آلاف التقـاليد . ولكننا نحب التـوسع لا الفوضى ، وحيـنما نصل إلى الحرية بدون أى تناقض أو عدم تناسب فحينئـذ نجرب متعة أصفى وأعظم مما نجرب حينما يوجد تناقض . وتسـتطيع البديهة الكاملة أن تستغنى عن التناقض المضـحك . ومن المـمكن أن يظهـر فى نفس المجـال من الذوق العام اليومى الخـالى من الشعر والخيـال شىء جديد يخلو من التناقض لا يقل فى قدرته على إثارة الانتـباه عمـا هو مضحك بدون أن يحيـر العقل على نحو ما يفعل الشىء المتناقض المضحك . وهذه التسلية الأكثر صفاء والتى تتميز طبيـعتها بالعقلية التامة إنما تأتى مما نسـميه بالفطنة أو سرعة البديهة Wit .

٦٢- الفطنة

وتعتمـد الفطنة أيضًا على تحويل الأفكار واستبدالهـا . وقد وصفت بأنهـا تتألف من الربط السـريع بين الأفكار عن طريق التشـابه . إلا أنه لابد أن يكون استـبدال الأفكار هنا يقوم عـلى أساس سليم ، وأن يكون وجه الشبه حقيقيًا وإن كـان غير متوقع . فالتناسب غير المتوقع هو الذى

تتألف منه الفطنة ، فى حين أن عدم التناسب الفجائى تتألف منه الحماقة السارة . ومن مميزات الفطنة أنها تتوغل فى أعماق الأشياء الخفية لكى تنتقى أحد الظروف أو العلاقات التى لها مغزى معين ، والتى تمكننا ملاحظتها من رؤية الشيء كله فى ضوء جديد أكثر وضوحًا . وتبدو الفطنة شريرة غالبًا لأن التحليل الذى عن طريقه نكتشف صفات مشتركة ومبادئ عامة يوحد بين الأشياء البعيدة غاية البعد . فقد نطبق على ميدان الطهى مبادئ اللاهوت ، وقد نجد فى القلب البشرى مثلاً للرافعة والمرتكز .

إننا نحافظ عادة على التمييز بين أبواب التجربة ، ونعتقد أن فى كل منها مبادئ مختلفة ، وأن كرامة الروح لا تتفق وتفسيرها عن طريق التمثيل المادى ، وأن المادة الوضيعة ليست جديرة بتصوير الحقائق الخلقية. فلا يصح أن نصنف الحب ضمن الشهوات المادية ، أو أن نعتبر الإيمان ضربًا من عملية إضافة صفة الوجود إلى التصورات . لذلك حينما يتعدى ذهن أصيل هذه الحدود ويعيد صياغة مقولاته خالطًا بذلك بين تصنيفاتنا القديمة فإننا حينئذ نشعر بأنه قد خلط أيضًا بين قيم الأشياء . ولكن قيم الأشياء تعتمد على علاقات أكثر عمقًا ، وعلى استجاباتها للحاجات والرغبات الإنسانية . وكل ما يمكن تغييره عن طريق نشاطنا العقلى هو إحساسنا بوحدة العالم وتجانسه . فقد نتوقف عن عزل موضوع من موضوعات الفكر عن غيره على النحو الذى ألفناه ، وقد يزول

احتقـارنا لموضوع آخر فنتـأمله فى تأنٍ . غير أن اللذة التى نستـمدها من جميع الموضوعات أو سعـادتنا الكلية ودهشتنا الشاملة لن تنقص فى شىء . ولذلك يجب ألا نعتبـر أن طبيعة الفكر الأساسيـة هى الشر والهدم . إن الفطنة تحط من شـأن أحد الأشياء بيـنما تزيد من أهميـة شىء آخر ، وإن الكثير من تشبيهاتها يتضمن التقريظ كما يتضمن السخرية .

ونفس العـملية الذهنـية التى لاحظناها فى حـالة الفطنة تولد أيضًـا التأثيرات التى نسـميها بالرشاقـة والخفة والتألق والإلهام . فحـينما يقول شكسبير :

« تعالى وقبلينى يا بنت العذوبة والعشرين :

إن الشباب مجبول من مادة لا تعيش طويلاً » .

نجد أن ما فى العبارة « يا بنت العذوبة والعشرين » من خيال يتألف من استبدال ناجح ، وطريقة مرحة للتعبيـر عن حقيقة رقيقة . وهل هناك رشاقة وخفـة أجمل من ذلك ؟ وينطبق هذا الكلام أيضًا على المثل الأهم التالى ، وهو وصـف القديس أوغسطين لفضـائل الوثنيين بأنها « رذائل رائعة » . فإننا إن فهمنا كل ما فى هذه العبـارة من معنى نجد فيها توحيدًا بالغًا بين أشياء مـتناقضـة بفعـل مبدأ قوى ، وانتـصارًا لنظرية لا يضاهى ما فـيها من قـوة إلا ما تشمله من تماسـك . وفى الواقع لا يمكن أن نجد عبارة أخرى أكثر تألقًا من هذه ، أو تركـز لنا ، كما تفعل هذه العبارة ، دينًا واحدًا وحضارتين متباينتين . والعـقلية اللاتينية على نحو خاص قادرة

على بلوغ هذا الضرب من الكمال . ونستطيع أن نجد مائة مثل له عند تاسيتوس Tacitus وحده . وتجتمع هذه القدرة مع قدرة على الفصاحة النقدية والتهكم اللاذع والذكاء الفظ الذى ينم على الاحتقار ، قدرة تصل إلى جوهر العاطفة أو الشخصية وتلصق بها بطاقة مهينة أو تدمغها بعلامة شائنة . إذ يمكننا حين تحمسنا للتحليل أن نبالغ فى التركيز والتجريد . إن الحقيقة أكثر سيولة وأقل تحديداً من العقل ولها من الأبعاد أكثر مما تعرفه الهندسة الحديثة . ولذلك فإن العقل حينما لا ينتشر فيه دفء المشاركة الوجدانية أو يمسه شيء من التصوف يعطينا صورة جافة قاسية للعالم . إن الفطنة تدعونا إلى الإعجاب أكثر مما تثير فى نفوسنا الطمأنينة والثقة ، ولذلك فهى من الصفات التى لا يؤسفنا غيابها فيمن نحب .

غير أنه يمكن لنفس المبدأ أن يظهر فى أشكال أكثر عاطفية . فحينما تكون العاطفة الكريمة هى التى تستبدل الأفكار عندئذ نسمى الفطنة إلهاماً . ففى الإلهام نجد نفس القدرة على اكتشاف علاقات شبه جديدة وأوجه شبه بين الأشياء المختلفة ، وفيه أيضاً نجد نفس التحول فى مدركاتنا إلا أن التألق هنا ليس عميقاً فحسب ، وإنما هو أيضاً يثير فى نفوسنا السمو فمثلاً فى قول الشاعر :

« سلام ، سلام ! فلم يمت ولم ينم ، بل استيقظ من حلم الحياة .

إنما نحن الذين تدثرنا الرؤى العاصفة نظل نتصارع

بدون جدوى مع الأشباح » .

فى هذا القول تناقض يسوغه التفكير . فالشاعر هنا يحلل بدون أى قيود ، فالحلم والعاصفة والأشباح وعدم الجدوى من الممكن جداً أن تتألف منها صورة تهكمية . ولكن الحالة النفسية التهكمية هنا قد أصابها التحوير ، فحلق العقل فى طبقات عليا وهو يشعر بإحساس التحرر من التقاليد التى يحطمها ، ويشعر بحركة أكثر حرية فيما وراء هذه التقاليد من غموض . وهكذا فتحطيم مثلنا الأعلى هنا يؤدى إلى التصوف وبسبب هذا الجهد نحو السمو يصبح التألق هنا جلالاً .

٦٣- الفكاهة

إن اختلاف الحالة النفسية إذن يوجه نفس العمليات الذهنية اتجاهًا مختلفًا ؛ فالمشاركة الوجدانية ، التى عن طريقها نتمكن من توليد ما يشعر به شخص آخر فى نفوسنا ، هى عادة تعارض ذلك الموقف الجمالى الذى يكون العالم بأسره فيه مجرد مثير لحساسيتنا . ولقد رأينا كيف أن الإحساس بالمشاركة الوجدانية فى التراجيديا ، والذى عن طريقه نشارك فى آلام الشخصيات ونقدرها ، يجب أن تضاف إليه لذات جمالية عرضية كثيرة لكى يصبح التأثير الكلى فى مجموعه خيراً . وقد رأينا أيضًا كيف أن الطريقة الوحيدة التى يظل بها الشىء المضحك فى حيز الخير الجمالى

هى تجريده من علاقاته واعتباره مؤثراً غريباً مستقلاً . فلو حاولنا أن نجد معنى فى مضحكاتنا ستتوقف عن الضحك ويصيبنا الضيق ، وكلما تضاءلت قدرتنا على المشاركة الوجدانية مع الناس زاد استمتاعنا بحماقتهم ، فلذة التهكم قريبة جداً من القسوة . إن العيوب والكوارث تثير خيالنا مثلما تبعث رؤية الدماء والتعذيب انفعالات الحيوانات الكاسرة فى نفوسنا . وكلما حل العقل والمشاركة الوجدانية محل هذه النزعة القاسية قلت قدرة الأخطاء والحماقة على تسليتنا . ولذلك يبدو أنه يستحيل علينا أن نسر لرؤية ما يرتكبه أولئك الذين نحبهم من حماقات وما فيهم من عيوب . وفى الواقع إننا لا نسر أبداً لرؤية أنفسنا ، أو رؤية أى شخص آخر نحبه ، فى ضوء تهكمى . وحتى فى التمثيليات الهزلية من النادر أن يجعل الكتاب أبطالهم وبطلاتهم مجرد أشخاص مضحكين لأن ذلك يتعارض مع مشاعر التعاطف التى من المفروض أن نضفيها عليهم . ومع ذلك فجوهر ما نسميه الفكاهة Humour هو فى ضرورة مزج نقط الضعف المسلية بإنسانية عطوف . ولابد أن يوجد فى شخصية الرجل الفكاهى ناحية مضحكة سواء كانت هذه الناحية غرابة الأطوار أم سلامة الطوية أم مجرد الهزل ، أو لابد له أن يوجد فى موقف متناقض مضحك . إلا أن هذه الناحية المضحكة التى كان من المفروض أنها تثير فينا الانقباض إنما تزيد من حبنا له فيما يبدو . وهذه الحالة توازى حالة التراجيديا حيث يبدو أن عمق العذاب الذى نتعاطف معه إنما يضيف إلى

متعتنا . وتفسير هذا التناقض واحد فى الحالين . فلسنا نستمتع بالتعبير عن الشر ، وإنما نسر لما يصحب الشر من إثارات سارة ، أى إننا نسر بالإثارات الفيزيقية وبالتعبير عن الخير . ففى التراجيديا تساعد الكوارث على خلق الإحساس بالصدق وعلى إبراز الصفات النبيلة فى شخصية البطل ، ولكن هذه الكوارث هى فى ذاتها مقبضة إلى درجة أن ذوى الحساسية الشديدة من الناس لا يستطيعون الاستمتاع بما فى تصويرها من جمال .

وكذلك الحال فى الفكاهة ، فإننا نحس فيها بالإيحاءات المؤلمة بوصفها مؤلمة ولذلك نحتاج إلى عناصر أخرى سارة توازن الألم وتزيد عنه . وتأتى هذه العناصر من مصدرين معًا : من الاستجابة الجمالية ومن المشاركة الوجدانية . فهناك من جهة الإثارة الحسية والإدراكية البحتة ، أى جدة المنظر وحركته وحيويته . ومن جهة أخرى نجد ترف المشاركة الوجدانية الخيالية ، والتمثيل العقلى لتجربة أخرى ملائمة ، والامتداد داخل حياة أخرى .

والمقابلة التى تنشأ عن وضع هاتين اللذتين معًا تخلق ذلك التوتر وذلك التعقيد اللذين تتألف منهما الفكاهة . فنحن نتهكم على الموضوع وفى الوقت عينه نعطف عليه . وشعورنا بالعطف يخلع مسحة من الرقة والحنان والأسف على التهكم ، بينما حدة التهكم تضفى شيئًا من التواضع والحزن على العطف . إن دون كيشوت مثلاً رجل مخبول ،

وهو عجوز مضحك ولا نفع فيه ، غير أنه فى الوقت نفسه يمثل روح الشرف ، ونحن نتابعه فى مخاطراته المضحكة كما لو كنا نتابع شبح الناحية الأسمى من ذاتنا . ونستمتع بمواقفه المحرجة إلى درجة تجعلنا لا نود لو كان مثل « أماديس » فارسًا مغوارًا ، بل إننا لنشك فى الوقت نفسه فيما إذا لم يكن ذاته يمثل النوع الممكن الوحيد من الفرسان فى هذا العالم . ومع ذلك فيهمنا أن نرى ما فى مثاليته من شجاعة ، وما فى فطنته من براعة وما فى خيره من بساطة . ولكن كيف لنا أن نوفق بين تعاطفنا مع أحلامه وبين إدراكنا لتناقضه ؟ إن فى الموقف ذاته تناقضًا : فهو يدفعنا إلى موقف لا تبدو الكوميديا منه مجرد شيء يبعث على التسلية . فكلما ازدادت الفكاهة عمقًا واختلفت حقيقة عن التهكم تحولت إلى الشجن Pathos ، وخرجت عن ميدان الكوميديا تمامًا . والنكبات التى كان من المفروض أنها ستسلينا بوصفنا نقادًا متهكمين تصبح الآن تحزننا كآدميين ، وتعتمد قيمة التصوير فى هذه الحال على لمسات الجمال والجدية التى تزينه .

٦٤- المسخ

ويمكن أن يظهر شيء يشبه الفكاهة فى ميدان الفنون التشكيلية ، فى أشكال نصفها بأنها أمساخ Grotesque . وتأثيرها طريف ، يتولد عن طريق التحوير فى نمط مثالى بحيث نبالغ فى تجسيم أحد عناصره أو

نخلط بينه وبين أنماط أخرى . وكمال هذا الشكل الحقيقى ، مثله فى ذلك مثل كمال أى خيال ، يتألف من تكوين الأشياء أو خلقها من جديد، أى من تكوين أشياء لا توجد فى الطبيعة وإن كان من الممكن أن نتصور أن الطبيعة كان فى مقدورها خلق هذه الأشياء . ونسمى هذه الابتكارات كوميدية وغريبة ومضحكة حينما نتأمل اختلافها عما هو الآن ممكن فى الطبيعة وليس عن إمكانيتها الباطنية . غير أن إمكانيتها الذاتية أو إمكانيتها الباطنية هى سر ما فيها من جاذبية ، وكلما زادت دراستنا لهذه الابتكارات وتطويرنا لها زاد فهمنا لهذه الإمكانية . وحينئذ يختفى عدم التناسب بينها وبين النمط التقليدى ، والذى وجدنا مستحيلاً مضحكًا فيها لأول وهلة يصبح مقبولاً ويأخذ مكانه بين الأنماط المعترف بها . فلم تعد المخلوقات الخرافية فى الأساطير اليونانية مثل القنطور Centaur ، والساطير Satyr أشكالاً غريبة مضحكة ، لأننا أصبحنا نقبل هذه الأنماط الجديدة . والغرابة المضحكة فى الفرد لا تختلف فى طبيعتها اختلافًا جوهريًا عن غرابة هذه الأشياء : فإذا كنا نقبل ما فى الفرد من تناسق وانسجام باطنى ، ومن توازن فى ملامحه المميزة ، فحينئذ نستطيع أن نجرد هذا الفرد من الفئة أو الفصل الذى كنا نحاول عنوة أن نضعه فيه ، فنستطيع أن ننسى توقعنا الذى كان سيخيبه هذا الفرد . حينئذ يختفى القبح ، ولن نعتبره غريبًا فى شىء إلا إذا عادت إلينا عاداتنا القديمة وعاد إلينا توقعنا الماضى .

والشيء الذى يبدو لنا مسخًا أو غريبًا مضحكًا قد يكون فى جوهره إما أدنى أو أسمى من الشيء العادى ، فهذا موضوع يتعلق بمادته وشكله المجردين . إلا أن الموضوع الجديد يظل يبدو فى نظرنا مجرد خليط مشوه من الأشكال الأخرى حتى يتمكن من أن يطبع شكله فى مخيلتنا بحيث نستطيع أن ندرك وحدته ونسبه . وإذا كان هذا الخلط مطلقًا فإن الموضوع ينعدم فى نظرنا ، ولن يوجد من الوجهة الجمالية اللهم إلا بفضل ما فيه من مواد . أما إذا لم يكن الخلط مطلقًا ، واستطعنا أن نكون فكرة على نحو ما عن وحدته وطابعه وسط غرابة شكله ، فحينئذ يتكون لدينا الشيء المسخ أو الغريب المضحك . فالشيء الغريب المضحك هو الشيء الذى لم يتم شكله ، الشيء المحير الشاذ المليء بالإيحاءات .

والشبه قريب جداً بين هذا الشيء وبين الشيء الكوميدى ، ولا غرابة فى ذلك ؛ ففى الشيء الكوميدى نجد نفس المقابلة بين فكرتين إحداهما قديمة والأخرى جديدة ، وإذا كانت الفكرة الجديدة ذات قيمة ومن الممكن تصورها حقًا ، فإنها قد تستطيع بمضى الوقت أن تؤكد وجودها فى الذهن وبالتالى لا تصبح مجرد فكرة مضحكة . فالفطنة الجيدة هى الحقيقة الجديدة ، كما أن الغرابة المضحكة الجيدة هى الجمال الجديد . إلا أن هناك شروطًا طبيعية للتنظيم ، ولا ينبغى لنا أن نظن خطأ أن كل تشويه هو خلق شكل جديد . وإن نزعة الطبيعة إلى تثبيت أنواع مميزة من الحيوانات إنما تبين لنا أى المجموعات المختلفة أشد صلاحية

وثباتًا أمام القوى الطبيعية ، كذلك يوجد أيضًا مبدأ الصلاحية الذى يتم على مقتضاه بقاء الأشكال فى العقل : فالذى يحدد بقاء الشكل فى الذهن هو علاقته بالمنهج الثابت لإدراكنا . لذلك كانت الأشياء الجديدة بصفة عامة غير موفقة وسبب ذلك - كما يقول هذا التعبير الجيد - أنها ليست لديها القدرة على أن تصبح قديمة . إن الأصالة التى مصدرها ضعف فى إحدى الملكات توجد فى ألف شخص ، بينما الأصالة التى منبعها العبقرية لا توجد إلا فى فرد واحد . وفى البحث عن الجمال كما هى الحال فى البحث عن الحقيقة يوجد عدد لا يحصى من السبل يؤدى إلى الفشل ، بينما يوجد طريق واحد للنجاح .

٦٥- إمكان الكمال المتناهى

وإذا كانت هذه الملاحظات دقيقة فإنها تؤيد هذه الحقيقة الهامة ، وهى أنه لا توجد قيمة جمالية تقوم فى الواقع على أساس تجربة الشر أو على أساس الإيحاء بالشر . ولا شك أن هذه النتيجة تزيد أهمية حينما نفكر فى إمكان امتدادها إلى ميدان الأخلاق وفيما تتضمنه من تسويغ للمثل الأعلى للكمال الخلقى باعتبار أنه مثل فى جوهره يسمح بالتحديد ويمكن تحقيقه . ولكننا نستطيع أن نضع مباشرة المبدأ الذى نخرج به من تحليلنا للتعبير بدون أن نؤكد وجه الشبه بينه وبين الأخلاق الشىء الذى قد يؤدى إلى اللبس . وهذا المبدأ هو ما يلى :

قد توجد صفــة التعبير فى أى شىء يوحى بشىء آخــر ، أو يستمد من ارتباطه بهــذا الشىء الآخر أى لون من ألوانه العاطفيــة . ولذلك قد تكون هناك صفة تعبيرية فى الشر ، إلا أن هذه الصفة التعبيرية لن تكون لها قيمة جماليــة . إن وصف الألم ، أو الإيحاء به ، قد تكون له قيمته كعلم أو كـتدريب ، ولكنه لن يسـتطيع فى ذاته أن يزيد من جـمال أى شىء . « فالتراجيديا » و « الكومـيديا » تبعثان على اللذة على الرغم من صفتـهما التعبيـرية وليس بفضل هذه الصفة ، ولو لم تكن لهــما القدرة على توليد اللذة لما كــان لهما مكان بين الفنون الجـميلة ، ولما كان لهــما مكان فى الحيــاة الإنسانيــة على الإطلاق اللهم إلا إذا كانتــا من الوسائل التى تؤدى إلى تحـقيق غـرض عملى أو تخـدم غاية خلقـية معـينة . إن الأشيــاء القبيحــة فى مقدورها أن تثيــر الاهتمام ، ولكنهــا لا تستطيع أن تحتفظ بهذه القــدرة ، وتستطيع الفضيحة الجـديدة عن أمر شائن أن تحظى ببعض إعجاب العامة الذين يستـثير اهتمامهم أى حدث بارز مؤقت ، بل يمكن حتى للجريمة أن تحظى بإعجابهم ، ولكن هذا الإعجاب لا علاقة له بالجمال على الإطلاق ، ومصدره الوحيد بلادة الإحساس بالجمال .

وهكذا فليس أثر الشجن أو الكوميديا أثرًا صافـيًا أبدًا ، لأن التعبير عن الشر فيه يمتزج بتلك العناصر التى عن طريـقها نجد متعة فى الكل . وقــد رأينا أن هــذه العنــاصــر هى صــدق التـصــوير أو العــرض ، ذلك الصــدق الذى يتـضمن لذات الفــهم والتعــرف على الأشــياء ، وجـمال

الوسيلة وما يصاحبها من تعبير عن أشياء خيرة فى جوهرها . هذه المصادر هى التى ترجع إليها جميع القيم الجمالية فى الكوميديا والتراجيديا ، ولا ينبغى للمشاركة الوجدانية التى يثيرها منظر الشر أن تطغى أبدًا على لذات التأمل هذه ، وإلا أصبح الشىء بأسره كريهًا ويفقد مبرر وجوده . وعلى ذلك فالاهتمام المقصور على ما هو « كوميدى » و « تراجيدى » إنما هو دليل على الذوق الردىء ، وعلى عدم وجود إحساس كافٍ بالجمال .

وقد أدرك الفنانون بصفة عامة أهمية هذا الموقف فى نتاجهم لأنهم يدرسون دائمًا كيفية توليد الآثار المختلفة ، إلا أنهم على الرغم من عنايتهم الفائقة لم يتمكنوا دائمًا من تجنب الأخطار التى تحف «الشجن» ، والتاريخ ملىء بالأمثلة الفاشلة التى مصدرها المبالغة فى التعبير ومجرد عرض الحوادث المرعبة التى تخلو من العناصر السارة ، وعدم القدرة على تصوير شخصيات حية مقنعة أكثر من مجرد الكاريكاتور . وفى جميع هذه الأمثلة نجد أن محاولة التعبير قد أدت إلى خرق شروط الأثر السار . إذ أن دافع الخلق والمحاكاة لا تمييز فيه ، فهو لا يعتبر جمال التعبير وإنما يقتصر على الرغبة العمياء فى التعبير عن الذات . ومن ثم لا يستطيع العقل غير المدرب والذى تعوزه الحساسية الطبيعية أن يميز أو ينتج ما هو خير . ولقد كان هذا العجز عن النقد والتمييز مصدرًا للفشل دائمًا ومسوغًا للتهكم والسخرية . إلا أن بعض المفكرين فى أيامنا - تلك

الأيام التى يندر فيها الفن ويكثر فيها الإنتاج الذى لا يقوم على أى تدريب - قد جعلوا من هذا الخطأ الشنيع مبدأ وقالوا إن جوهر الجمال هو التعبير عن الفنان وليس توليد اللذة عند الناس . غير أن شروط التأثير وإمكان توليد اللذة هما المعيار الوحيد لكل ما يستحق التعبير ولما يمكن التعبير عنه . ولا يوجد الفن ولا يصبح له قيمة إلا عن طريق تكيفه حسب هذه الشروط الكلية للجمال .

ولا يدخل فى نسيج الجمال إلا ما هو خير فى الحياة . فالذى يبهجنا فى الشىء الكوميدى ، والذى يهزنا فى الشىء الجليل ويثيرنا فى الشىء المشجى هو رؤية خير ما ، ولا يوجد للنقص أى قيمة إلا باعتباره بداية الكمال . ولو قدر لآلام الحياة ومتاعبها أن تقل ، ولو وجد انسجام وتوافق أعظم بين الإنسان والطبيعة لما فقدت الفنون أى شىء ؛ إذ أن القيمة النهائية الخالصة للشىء الكوميدى هى الاكتشاف وقيمة الشىء المشجى هى الحب بينما قيمة الجليل هى السمو ، وسوف تظل هذه ماثلة دائمًا ، بل إنها ستزيد فى الحقيقة . ولذلك فقد اكتشف أسمى جمال فى الطبيعة وحاز الفن على أعظم انتصاراته فى أكثر لحظات الإنسانية سعادة ، حينما اتحد العقل الإنسانى والعالم وتعانقا لفترة وجيزة . ولكنه يحدث فى لحظات أقل توفيقًا أن تخضع الروح لما هى تعمل فيه فتفقد قدرتها على الأمل والتصور المثالى . وحينئذ ننتقد أنفسنا على نحو محزن غير معقول ونعاقبها لما فى طبيعتها من نقص . ويفزعنا عظم الحقيقة

التى لا يمكننا تصورها خالية من الشر ، فنحاول أن نقرر أن ما فيها من شر هو أيضًا خير ، وهكذا نسمم جوهر الخير ذاته لكى نحاول أن نجعله يشمل كل شيء . ونخلط بين العلاقة العلية بين تلك الأشياء فى الطبيعة التى نسميها على نحو عرضى بحت خيراً أو شراً ، وبين التناقض المنطقى بين الخير والشر ذاتهما ، فنقول مثلاً إن الموت ضرورى للحياة لأن كل جيل يفسح الطريق للجيل الذى يليه ، ولأن أسباب الحزن والفرح ممتزجة فى هذا العالم فإننا مثلاً لا نستطيع أن نتصور إمكان انفصالهما فى عالم أفضل .

وعدم قدرة الخيال هذا على إعادة بناء ظروف الحياة والأشياء من جديد كما يحلو لنا ويتفق ورغباتنا لا يمكننا من أن نظل مخلصين دائمًا لما هو جميل ونبيل . فنترك أنفسنا على عواهنها ونتذوق أشياء متباينة بدون معيار ثابت أو هدف معين ، ونسمى كل مظهر لا يولد اللذة جميلاً وبذلك نصبح عاجزين عن تمييز الجمال وعن الإحساس بقيمته . ولكنه يلزمنا أن نوضح مثلنا العليا ونضفى على رؤيتنا للجمال المزيد من التميز والحيوية . ولا يوجد إلحاد يضاهى فى رعبه عدم الإيمان بمثل أعلى ، كما أنه لا يوجد عجز فى القوى الإنسانية أكثر تعارضًا مع الطبيعة الإنسانية ومع الحياة السليمة من عجز الخيال الخلقى . إذ أننا لنا ملكات وعادات ودوافع هى الأسس التى تقوم عليها مطالبنا ، وهذه المطالب على الرغم من اختلافها تؤلف معياراً جوهريًا دائمًا للقيمة نحس ونحكم طبقًا له .

والمثل الأعلى يكمن فى هذه المطالب ، لأن المثل الأعلى يعنى تلك البيئة التى يمكن لملكاتنا أن تمارس نشاطها فيها بأكبر قسط من الحرية ، أو ذلك العالم الذى يتلاءم مع هذه الملكات أكثر من غيره . وليس الكمال سوى المعيشة فى هذه الظروف . وعلى ذلك يزيد وعينا بالمثل الأعلى وضوحًا وتميزًا بتقدمنا فى الفضيلة وبزيادة نشاط ملكاتنا وقوتها . وحينما يكتمل الانسجام الحيوى وحينما يصبح « الفعل » « صافيًا » يتحول الإيمان بالكمال إلى رؤيا من الرؤى . وإنه لشقى جدًا ذلك الإنسان الذى لم ير الكمال أبدًا ولو مرة فى حياته كلها ، والذى لم يستطع أبدًا وهو فى نشوة الحب أو غبطة التأمل أن يقول : « لقد وصلت » . ومثل هذه اللحظات من الإلهام هى منبع الفنون ، وليس للفنون وظيفة أسمى من تجديد هذه اللحظات .

إن العمل الفنى فى الواقع لأثر لإحدى هذه اللحظات ، وشاهد لإحدى هذه الرؤى . وتتفاوت جاذبية العمل الفنى بتفاوت قدرته على استدعائنا من ملهيات الحياة العامة إلى نشوة النشاط الذى هو أكثر طبيعية وكمالاً .

٦٦- ثبات المثل الأعلى

إن الكمال الذى يتكشف لنا كمال مرتبط بطبيعتنا وبملكاتنا ، ولولا ذلك لما كانت له قيمة فى نظرنا ؛ وهو يتكشف لنا فى لحظات وجيزة ،

غيـر أن ذلك لا يعنى أنه شىء غـير ثابت أو خـيال مـحض . إن قدرة الإنسان على الانتباه لا تظل على نفس الحال بالضرورة ، فنحن نستعرض الأشياء شيئًا شيئًـا ، وعمليات التركيب وإدراك الواقع عمليات تحدث من وقت إلى آخر فقط . هذا هو النظام الذى يحـدد جميع ما نملك ؛ فنحن لا نعى طول الوقت أنفسنا وبيئـتنا الطبيعية ومـا يسيطر علينا من عواطف وأعمـق معتـقداتـنا . فلا عـجب إذن إذا لم نكن نعى طول الوقت ذلك الكمال الذى هـو المثل الأعلى الضمنى لكل مـا نرغب فيه ونفـضله على غيره . إننا لا نرى هذا الكمال إلا فى أجزائه فحسب حينما توجه العاطفة أو الإدراك انتباهـنا إلى عناصـره المختلفة الواحد تلو الآخـر . وإن بعضنا لا يحاول أبدًا أن يدركه فى كليته ، ومع ذلك فـإن حياتنا بأسرها ليست إلا عبادة لهذا الإله المجهول ، وكل صلاة حارة لنا إنما نرفعها إلى إحدى صوره .

حقًا إن المثل الأعلى للكمال يتفـاوت ، ولكنه لا يتفاوت إلا بتفاوت طبيعتنا لأن هذه الطبيعة تقابله وليست إلا تحقيقًا له أو تحويلاً له من عالم القوة إلى عالم الفعل . ولعله لا توجد فكرة أكثر سخافة من الفكرة التى أشاعها شوبنهور من جديد وهى أن الخير يفقد قيمته متى ما بلغناه . حقًا إن عدم ثبات اهتمامنا ، وحاجة أعضائنا إلى الراحة والاستجمام يفرضان على أذهاننا ضرورة التجوال بين الأشياء ، إلا أننا لا نترك الشىء الجميل إلا كما نترك الحـقيقة أو الصديق ، نتركه لكى نعـود إليه دائمًا وقد زدنا

تقديراً له . كما أننا لا نفقد جميع مزايا ما حققناه فى الفترات بين اللحظات التى ندرك فيها تماماً مقدار كسبنا . فإن ذهننا يكتسب طابعاً سامياً دائماً ، وفى معيشتنا يملؤنا إحساس عام بالغنى والثبات والطمأنينة ، وربما كان هذا الإحساس هو لب السعادة . وليس تأثير المعرفة والمحبة والدين والجمال فى حياة المرء تأثيراً متقطعاً لأنه لا يحس به طول الوقت ، وإنما هو ينتشر فى أنحاء العقل كما ينتشر العطر حتى فى اللحظات التى لا يعى به المرء فيها . إنه إذن تأثير فعال معظم الوقت وله قيمة دائماً .

حقاً إن من الأشياء الأخرى التى نرغبها ما يعقب بلوغه وتحقيقه نوع من القلق وعدم الرضا . ولكن الحمقى وحدهم هم الذين ينشدون هذه الأشياء . وكون هذه الأشياء لها القدرة على اجتذابنا على الإطلاق دليل على سوء تنظيم طبيعتنا الذى يدفعنا فى اتجاهات متضادة والذى يجعلنا نتصارع مع أنفسنا . ولو قدر لتفكيرنا أن يصل إلى النظام وعدم الانحراف ، ولو قدر لشخصيتنا أن تتحدد على نحو ثابت ، ولو استطعنا أن نعرف أنفسنا ، لعرفنا أيضاً أين توجد سعادتنا التى تنتمى حقيقة إلى طبيعتنا . ولا يعنى القول بأن كل خير تنعدم قيمته بمجرد بلوغه إلا واحداً من اثنين : إما أنه قول تهكمى سطحى ينكر عن قصد الوضع السوى لكى يزيد من غرابة الوضع الشاذ ، وإما أنه اعتراف سخيف بأننا لم نتعلم كيف نميز الخير الحقيقى من مجرد العواطف والأهواء

والنزوات ، مثلنا فى ذلك مثل الأبله الذى لا يتعلم أبدًا كيف يميز بين الحقيقة وبين الأوهام التى يخلقها ذهنه . ولكن وجود الخير الحقيقى من حقائق التجربة الخلقية . « إن الشىء الجميل مصدر فرح أبدى » كما يقول الشاعر ، وإن الفكر الواضح والإيمان العميق الذى ينتج عن التجربة الصادقة ، من ممتلكات الإنسان الخالدة . وليس هذا مجرد حقيقة ننقلها على نحو تعسفى عن أولئك الذين جربوها ، وإنما هو ضرورة سيكولوجية . فمادمنا نحتفظ بنفس الحواس لابد لنا أن نحصل على نفس الانطباعات من نفس الأشياء الخيرة . ومادمنا نحتفظ بنفس القوة الخيالية فلابد لنا أن نجرب نفس المتعة فى نشاطها . ولاشك أن التقدم فى السن من شأنه أن يدخل بعض التعديلات فى هذه التفاصيل ، كما أنه لا يوجد شخصان لهما نفس الحساسية تمامًا . غير أن الضعف الذى يدب بمرور الوقت فى طاقتنا الشخصية لا يتلف القيمة الطبيعية للأشياء طالما كانت نفس الإرادة تتجسد فى عقول أخرى وطالما كانت الطبيعة البشرية لا تزال على ظهر الأرض . فليست الشمس أقل حقيقة الآن لأننا جميعًا يتحتم علينا الواحد تلو الآخر أن نغمض أعيننا عنها فى النهاية . ومع ذلك فالشمس بالنسبة إلينا لا توجد إلا لكوننا ندركها . وشروط وجود المثل الأعلى لا تختلف عن هذه ، بينما من ميزاته التى لا تتمتع بها الشمس أننا لسنا واثقين من أنه محتوم علينا أن نتوقف عن رؤيته فى يوم من الأيام .

وهكذا فطبيعتنا تقوم على أساس مشترك عريض ، بفضله نعيش فى عالم مشترك ولنا فن ودين مشترك . وكون المثل الأعلى ثابتًا فى هذه الحدود أمر حتمى ، لا يقل حتمية عن كونه يتغير فيما وراءها . وطالما نحن نعيش وندرك أنفسنا أفرادًا كأشخاص أو كجنس بشرى فلابد لنا أن ندرك أيضًا مثلنا الأعلى الكامن ، ذلك المثل الأعلى الذى يعنى تحقيقه الكمال لنا ، والذى لن يمكن هدمه إلا بهدم الجنس البشرى وبانقراضه . إن الكمال المطلق الذى لا يعتمد على الطبيعة البشرية وتنوعها قد يهم الفيلسوف الميتافيزيقى ، ولكن الفنان والرجل العادى يقنعان بذلك الكمال الذى لا يمكن فصله عن وعى الإنسانية ، لأن هذا الكمال هو فى الوقت نفسه الوقت الرؤية الطبيعية للخيال والهدف العقلى للإرادة .

٦٧- الخاتمة

لقد درسنا الآن الإحساس بالجمال فى مظاهره التى تبدو لنا أساسية ، وفى بعض صوره المعقدة البارزة . وحينما نستعرض ميدانًا واسعًا كهذا نحتاج إلى بعض التصنيف والقسمة . لذلك اخترنا التصنيف المألوف : فقسمنا الموضوع إلى المادة والشكل والتعبير باعتبار أنه من المحتمل أن هذا التصنيف لن يوقعنا فى قسمة صناعية أكثر مما ينبغى . إلا أنه لابد من القسمة الصناعية دائمًا فى أى وصف استدلالى لمعطيات الشعور . وربما تحاول السيكولوجيا أن تقوم بما هو مستحيل حينما تحاول

تشريح الحياة ، فالعقل سيال ، ولا توجد حدود حقيقية لتلك الأضواء والظلال التى تومض فيه ، كما أنها عابرة لا يوجد لديها إمكان الثبات . بينما نحن دائمًا نصنف الحقائق العقلية متبعين نفس المنهج الذى نستخدمه فى تصنيف الظروف الطبيعية أو ما يعبر عنها . ونحن نميز الحواس ذاتها لسهولة تمييز الأعضاء الخارجية التى تتعلق بها . أما الأفكار فلا يمكننا التعرف عليها إلا عن طريق التعرف على موضوعاتها . كذلك نتعرف على المشاعر من خلال التعبير الخارجى عنها ، وحينما نحاول أن نتذكر انفعالاً من الانفعالات فإننا نفعل ذلك عن طريق تذكرنا الظروف التى طرأ فيها هذا الانفعال .

وهكذا فنحن لم نفعل أكثر من اتباع المنهج المقبول فى علم النفس ، المنهج الوحيد الذى يمكن تحليل العقل وفقه ، حينما ميزنا فى تحليلنا للإحساس بالجمال بين تذوقه المادة الحسية وتذوق الشكل المجرد وتذوق القيم المترابطة . وقد ميزنا بين عناصر الشىء ودرسنا الإحساس كما لو كان يتألف من أجزاء تقابل هذه العناصر . ويمكن تقسيم عالمى الطبيعة والخيال اللذين هما موضوع الإحساس الجمالى إلى أجزاء فى المكان والزمان . لذلك نستطيع أن نميز مادة الأشياء عن مختلف الأشكال التى تستطيع أن تظهر فيها . ونستطيع أن نميز بين الانطباعات التى يولدها الموضوع فى بادئ الأمر وتلك التى يولدها بعد ذلك ، كما أننا نستطيع أن نستثبت وجود انطباع مع انطباع آخر أو مع ذكرى انطباعات أخرى .

ولكن الإحساس الجمالى ذاته لا ينقسم إلى أجزاء ، وإن هذا الوصف الفسيولوجى لعلل هذا الإحساس ليس بأى حال وصفًا لطبيعته الحقيقية .

إن الجمال كما نحس به شيء لا يمكن وصفه ، فلا يمكننا أن نقول ما هو أو ما معناه . ولكننا نستطيع أن نبين عندما نلجأ إلى الذاكرة والتجربة كيف يختلف هذا الإحساس باختلاف بعض الأشياء فى الظروف الموضوعية ، كيف يختلف مثلاً طبقًا لمدى تكرار حدوث الشكل المعين أو طبقًا لما كان لهذا الشكل من ارتباطات فى الماضى . وهذا يسوغ لنا وصف الإحساس بالجمال باعتباره يتكون مما تولده هذه الارتباطات من آثار مختلفة . ولكن الإحساس ذاته لا يعرف شيئًا عن هذا التكوين أو هذه الآثار المختلفة التى توجدها الارتباطات . فالإحساس عبارة عن حركة عاطفية فى الروح ، وشعور بالفرح والطمأنينة ، إنه هزة انفعالية وحلم ولذة خالصة . وهو ينتشر فى الموضوع دون أن يعرف السبب فى ذلك ، ولا هو بحاجة إلى السؤال عن هذا السبب . وهو يسوغ ذاته كما يسوغ الرؤية التى يلونها . ولا معنى للبحث عن سبب هذا الإحساس بهذا المعنى الباطنى ؛ إذ يوجد الجمال لنفس السبب الذى يوجد من أجله الشيء الجميل أو العالم الذى يوجد فيه هذا الشيء أو نحن الذين ننظر إليهما معًا . فالجمال تجربة من التجارب ولا نستطيع أن نقول عنه أكثر من ذلك . حقًا إننا إن نظرنا إلى الأشياء من الناحية الغائية وكما تبرر ذاتها نهائيًا بالنسبة إلى عواطفنا فإن الجمال يصبح أقل الأشياء حاجة إلى

التفسير ؛ إذ أن المادة والمكان والزمان ومبادئ العقل والتطور كلها فى نهاية الأمر معطيات أولية لا يمكن تفسيرها . حقًا إننا نستطيع أن نصف ما هو واقع إلا أن ما هو واقع كان فى الإمكان أن يصبح غير ذلك ، وهكذا يظل سر وجود الواقع معتمًا محيرًا كما كان من قبل

غير أننا نحن - أى العقول التى تسأل جميع الأسئلة وتحكم على صحة جميع الإجابات - نحن ذاتنا غير مستقلين عن العالم الذى نعيش فيه . لقد نبتنا منه ، وعلاقاتنا به تحدد جميع غرائزنا وكل ما يرضينا . وهذا التساؤل النهائى ، وهذا الإحساس بالسر من الحاجات الإنسانية التى لا تشبع ، وإن كانت للطبيعة وسائلها الخاصة فى وقف هذه الحاجات . فإننا لا نسأل عن الأسباب إلا حينما تأخذنا الدهشة ، ولو لم تكن لدينا توقعات لما عرفنا الدهشة . ويخلق فينا هذه التوقعات الاتجاه التلقائى الذى يأخذه الفكر والذى يحدده تركيب مخنا وآثار تجربتنا . ولو قدر لأفكارنا التلقائية أن تسير فى اتجاه ينسجم مع تيار الطبيعة ، وبالتالى لو تحققت توقعاتنا دائمًا لاختفى الإحساس بالسر ، ولأصبحنا عاجزين عن أن نسأل لماذا وجد العالم ولماذا كانت طبيعته هكذا ، فنحن لا نميل إلى أن نتساءل لماذا تجرى الأمور فى الطريق السوى بينما لا نود أبدًا أن نبطل تساؤلنا عن سبب اعوجاجها .

وإن الرضا العقلى الذى يرجع إلى الانسجام بين طبيعتنا وتجربتنا يتحقق بالفعل على نحو جزئى ، وتحققه هو الإحساس بالجمال . فحينما

تشبع حواسنا وخيالنا ، وحينما يشكل العالم نفسه أو يصوغ العقل بحيث يصبح التطابق بينهما كاملاً ، حينئذ يصبح الإدراك هو اللذة ولا يحتاج الوجود إلى مسوغ . فحينئذ تختفى الثنائية التى هى شرط الصراع ، ولا يختلف المعيار الباطنى عن الحقيقة الخارجية التى تقارن به . وإن هذا النوع من الوحدة هو الهدف الذى ينزع إليه الفكر والعاطفة مثلما ينزع إليه إحساسنا بالجمال . غير أن أمثلة النجاح فى ميدانى الفكر والعاطفة تقل بكثير عنها فى ميدان الجمال . ففى حرارة الحب أو توهج الفكر قد تأتى لحظات تضاهى لحظات الجمال كمالاً ، ولكن هذه اللحظات سريعة التغير ، ويظل العقل والقلب غير قانعين تمامًا . أما العين فإنها تجد فى الطبيعة ، وفى بعض النتاج الفنى الرائع رضا وسعادة أكثر ثباتًا وغزارة . فالعين سريعة ويبدو أنها أكثر قابلية من العقل والقلب للتعلم من الحياة ، وأكثر قدرة منهما على التكيف السريع مع الحقيقة . وهكذا يبدو أن الجمال هو أوضح مظهر للكمال ، وأبرز دليل على إمكانه . وإذا كان الكمال كما ينبغى هو المسوغ النهائى للوجود فإننا نستطيع إذن أن نفهم لماذا يتصف الجمال بالسمو الخلقى . إن الجمال هو الضمان على إمكان الاتساق والألفة بين الروح والطبيعة ، ومن ثم فهو أساس الإيمان بسيادة الخير .

دليل

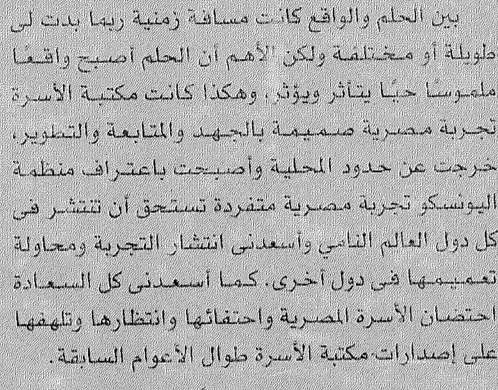
(يدل الرقم المتبوع بحرف م على الصفحة التى ورد فيها كلام الكاتب المذكور اسمه) :

L.S.B.N ٢٠٠١ / ١٠٨٨٨
977-01-7274-X





◆ ◆ ◆ ◆

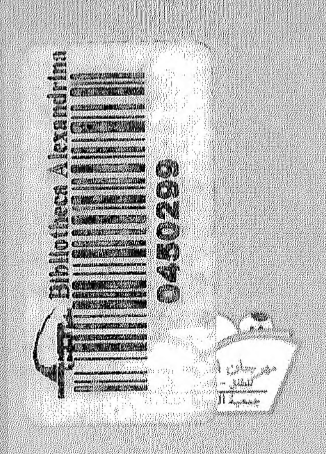


بين الحلم والواقع كانت مسافة زمنية ربما بدت لى طويلة أو مختلفة ولكن الأهم أن الحلم أصبح واقعًا ملموسًا حيًا يتأثر ويؤثر، وهكذا كانت مكتبة الأسرة تجربة مصرية صميمة بالجهد والمتابعة والتطوير، خرجت عن حدود المحلية وأصبحت باعتراف منظمة اليونسكو تجربة مصرية متفردة تستحق أن تنتشر فى كل دول العالم النامي وأسعدنى انتشار التجربة ومحاولة تعميمها فى دول أخرى. كما أسعدنى كل السعادة احتضان الأسرة المصرية واحتفائها وانتظارها وتلهفها على إصدارات مكتبة الأسرة طوال الأعوام السابقة.

ولقد أصبح هذا المشروع كيانًا ثقافيًا له مضمونه وشكله وهدفه النبيل. ورغم اهتماماتى الوطنية المتنوعة في مجالات كثيرة أخرى إلا أننى أعتبر مهرجان القراءة للجميع ومكتبة الأسرة هى الإبن البكر. ونجاح هذا المشروع كان سببًا قويًا لمزيد من المشروعات الأخرى.

ومازالت قافلة التنوير تواصل إشعاعها بالمعرفة الإنسانية، تعيد الروح للكتاب مصدرًا أساسيًا وخالدًا للثقافة. وتوالى «مكتبة الأسرة» إصداراتها للعام الثامن علي التوالى، تضيف دائمًا من جواهر الإبداع الفكرى والعلمى والأدبى وتترسخ على مدى الأيام والسنوات زادًا ثقافيًا لأهلى وعشيرتى ومواطنى أهل مصر المحروسة مصر الحضارة والثقافة والتاريخ.

سوزان مبارك



مكتبة الأسرة ٢٠٠١

مهرجان القراءة للجميع

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

السعر ٣ جنيه